

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
Departamento de Historia de América II (Antropología de América)



**LA SOMBRA DEL MUNDO : ESCENARIOS ZAPOTECOS DE
TEATRALIDAD SOCIAL E INTERACCIÓN RITUAL**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Beatriz Muñoz Goetsch

Bajo la dirección del doctor
Manuel Gutiérrez Estévez

Madrid, 2012

LA SOMBRA DEL MUNDO

Escenarios zapotecos
de teatralidad social e interacción ritual

Beatriz Muñoz Goetsch

Director: Prof. D. Manuel Gutiérrez Estévez
Departamento de Historia y Antropología de América II
Universidad Complutense de Madrid

2011



LA SOMBRA DEL MUNDO

ESCENARIOS ZAPOTECOS DE TEATRALIDAD SOCIAL E INTERACCIÓN RITUAL

Índice General i
Reconocimientos iii
Notas al texto iv
Índice de esquemas, anexos y figuras vii

PARTE I. INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. Esbozo etnográfico 1

- 1.1. El valle de Tlacolula y la sierra Villalteca: relaciones y contrastes en una región indígena.
- 1.2. Danzas y personajes como enfoque metodológico.
- 1.3. Desdoblamiento y combate: las danzas y sus prototipos.

Capítulo 2. Personas y personajes en la escena social 33

- 2.1. Apuntes sobre la persona. Una visión escénica del mundo
- 2.2. Sucesos y personajes en la tradición oral.

PARTE II. DANZAS BÉLICAS EN EL VALLE

Capítulo 3. La Danza de la Pluma 84

- 3.1. Un ciclo ritual local y su “contexto “expandido”.
- 3.2. Preparativos, episodios y aspectos fundamentales de la puesta en escena.
 Los personajes
 El desarrollo del argumento y la escenificación
- 3.3. La interpretación de la Pluma y otras danzas bélicas. Apuntes desde una perspectiva “carnavalesca”.

PARTE III. CONQUISTA Y RECONQUISTA EN LA SIERRA

Capítulo 4. La Danza de Moros 141

- 4.1. El escenario social.
- 4.2. Dimensiones simbólicas y transtextualidad.
 Los personajes.
- 4.3. La puesta en escena.
- 4.4. Consideraciones previas: los Moros y su relación con La Pluma.

Capítulo 5. Santiagos (contra Judíos) 205

- 5.1. Bandos, personajes y escenificación.
- 5.2. Consideraciones sobre la danza y variantes.
 5.2.1. Un caso bélico de tema bíblico: el *Golha’-Gigante*.

Capítulo 6. Danzas del tópico de la Conquista 247

- 6.1. Indios
- 6.2. Malinches

PARTE IV. DANZAS CARNAVALESCAS EN LA SIERRA

Capítulo 7. Introducción al prototipo: La Pastorela 277

- 7.1. La puesta en escena expandida de la Pastorela
 - 7.1.1. Preparativos y periodo ritual
- 7.2. La escenificación de la Pastorela
 - 7.2.1. Esquema y desarrollo escénico

Capítulo 8. Viejos y Alter-identidad 343

- 8.1. Danzas de Viejos: *Huenche-Viejo* o *Sombrerudos*.
 - 8.1.1. Danza de *Nigora*
- 8.2. Otras danzas de alter-identidad: *Mixes*, *Negros* y *Payasos*.
- 8.3. Danza del *Huenche-Nene*

PARTE V. CARNAVAL EN EL VALLE.

Capítulo 9. La Danza de Viejos: Versión e Inversión del Mundo 397

- 9.1. La Danza y su ciclo ritual expandido: la Semana Santa.
- 9.2. *Levantar el ánimo*. El Carnaval y sus actos:
 - 9.2.1. Preparativos y su nexa con la Pasión.
 - 9.2.2. El “ensayo” como evento: la fiesta barrial.
 - 9.2.3. La puesta en escena en el espacio público. Una sombra del mundo.
 - 9.2.3.1. Presentación en la Presidencia Municipal.
Los Personajes
 - 9.2.3.2. La Plaza: Celebración y baile con las Autoridades.
 - 9.2.4. En casa del Centurión: ‘*Para que esté todo unido*’
 - 9.2.5. Un cierre: el 3 de Mayo.
- 9.3. Análisis multimodal de los actos: Anexos 1 y 2
- 9.4. Consideraciones de la Danza de Viejos y otras carnavalescas.

PARTE VI. CONCLUSIONES

Capítulo 10. Las danzas y otros ámbitos de interacción social y con lo sobrenatural 511

- 10.1. La presentación y compostura de la persona:
 - Los protocolos privados
 - Implicaciones meta-interactivas: ejemplos
- 10.2. Otros escenarios de interacción con lo sobrenatural. Un epílogo.
 - Sueños con santos.
 - Sueños reprobatorios y ofensivos.
- 10.3. Consideraciones finales sobre las danzas, la identidad personal y social.

BIBLIOGRAFÍA 565

Reconocimientos.-

Este trabajo es uno de los resultados de varios años de investigación, de trabajo de campo y de un seguimiento prolongado de las fiestas y la vida cotidiana de varios pueblos en Oaxaca. Quisiera agradecer a muchas personas su ayuda. En primer lugar a los amigos zapotecas que posibilitaran mis estancias en dos pueblos concretos, con todo lo que esto implica, el acceso a las danzas pero, sobre todo, al otro lado de ese espejo. En segundo lugar, a mi tutor, el profesor Manuel Gutiérrez Estévez, por su docencia, dedicación e inspiración a lo largo de estos años, por hacerme ver el arte y la importancia de esta labor.

Debo agradecer su apoyo al Departamento de Historia y Antropología de América de la Universidad Complutense, así como a los profesores del “Grupo de Etnología Americana”, especialmente a Pedro Pitarch Ramón y Julián López García por su ejemplo y aliento. Para mi formación han sido igualmente importantes varios profesores del Master de Estudios Amerindios (L. Díaz Viana, G. Gossen y J. Galinier entre otros); así como los profesores C. y M.H. Goodwin, A. Duranti y, sobre todo, Pam Munro, por toda su atención y entrega de conocimientos durante mi estancia académica y de investigación en UCLA.

En México mi gran deuda es con los profesores Ana B. Pérez Castro y Mario H. Ruz Sosa, por su tiempo, valiosos consejos y asesoría durante mis estancias en el campo y la UNAM; así como con el Exmo. Sr. D. Ramón Gandarias y su esposa D^a Patricia Hernández, sin cuya incondicional hospitalidad este trabajo no se habría iniciado. Debo agradecer también a las instituciones que contribuyeron con distintas becas a la realización de este proyecto: la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, la Universidad de California, la Universidad Complutense y Casa de América en Madrid.

Durante la investigación en Oaxaca debo agradecer su apoyo al CIESAS-Istmo (doctores M. Dalton, S. Navarrete y P. Sesia), a su biblioteca, a don R. Earl y a la Dra. Y. Jiménez; y, sobre todo, a F. Cervantes y a GAEM, A.C. por su fuerza e inquebrantables lazos. En Madrid, más que una mención a *Círcula* y a los amigos que me han acompañado en este intenso proceso; y por supuesto, a mi familia, con delegación mexicana, por su inconmensurable ayuda y cariño.

Quisiera dedicar en especial este trabajo a los zapotecos de estos pueblos en el valle de Tlacolula y la sierra de Villa Alta, a los vecinos, a los maestros de danza y a los funcionarios rituales y civiles que lo facilitaron. Y de manera muy especial –a riesgo de no especificarlos con toda la corrección debida, pero respetando aún su anonimato-, a las familias de D^a. S.V. e hijos, a la de D.R.L., su esposa D^a L e hijos y a la de D.E.M., su esposa D^a L. e hijos, por su incomparable hospitalidad y comprensión y por la generosidad de su saber. No puedo tampoco dejar de mencionar a H.V., F.L. del valle; a C.M., J.C., M.B.C., en Oaxaca; y a M.G.M. y J.M., a C.C., J.G., J.B.C., F.M., C.M., M.M., y C.M. en la sierra, así como a F.G. y C.C y su familia en Los Ángeles. Para todos ellos mi mayor reconocimiento y amistad, con el deseo de que sigan danzando como hasta ahora, detrás del espejo.

Notas al texto.-

Se utilizan *cursivas* para referir literalmente a los términos que los interlocutores usan en zapoteco o traducen y utilizan en castellano. Se contrastará con “comillas” que se utilizan para enfatizar términos o cuestionar conceptos a lo largo del trabajo.

Las citas bibliográficas se señalan, como es habitual, con comillas y/o con sangrados. Las transcripciones de entrevistas y otros discursos de colaboradores zapotecos se señalan, en cambio, con *cursiva*. Aún así se transcribirán con tipografía normal pero siempre sangrada, cuando se utiliza un sistema de transcripción más complejo (ver Sacks, et ali., 1974 y leyendas en distintos ejemplos del trabajo). Se utilizará asimismo una tipografía diferenciada para el contenido de las *relaciones o parlamentos* manuscritos de las danzas locales.

Se señalarán con mayúscula los distintos bandos de las danzas, así como otros equipos de participantes o interlocutores en un evento o actividad concreta. Estos grupos serán interpretados según la noción de “equipos interactivos” de E. Goffman (1971), siempre encabezados por un Director, también destacado en mayúscula.

También se utilizan mayúsculas en las danzas y otros actos (i.e Danza de Viejos, Cambio de Cargos, el Ensayo) para denotar su concepción o carácter como “eventos” sociales o simbólicos concretos; y para diferenciar el Valle de Tlacolula de los otros valles centrales de Oaxaca, así como para acotar la Sierra de Villa Alta o zona nordeste, esencialmente zapoteca (*xon*), respecto de la gran sierra norte o de Juárez, y que incluye varios otros distritos.

Se ha preservado el anonimato de las personas que han colaborado como interlocutores e informantes, en este trabajo. Asimismo, dado el carácter público de las danzas, pero no siempre con una intención divulgativa, se han soslayado los nombres de los pueblos; aún así, para un especialista o conocedor local éstos resultarán reconocibles. Se ha tratado, así, de no contribuir en una excesiva divulgación de algunos aspectos o danzas que los vecinos mantiene en mayor intimidad.

Aún a riesgo de no destacar suficientemente las particularidades de cada pueblo o de no tributar específicamente a sus maestros, danzantes y patrocinadores, se ha optado por preservar, al menos en esta ocasión, su identidad y delegar en ellos una posible o mayor divulgación. Confío en que, con todo, éstos se verán reconocidos a lo largo del trabajo en su esmerada custodia y maestría.

La mayoría de las variantes lingüísticas de estos pueblos no disponen de estudios particulares o vocabularios con ortografías sistematizadas. La transcripción de algunos términos se hará con una fonética y ortografía aproximada, a menudo comparable a lo propuesto en los diccionarios de Zoogocho y Yatzachi para esta región de la Sierra (Long, 1999; Butler, 1997) y de Quiavini (Munro et ali., 1999:1-4) para el Valle. Esto se hará siempre que los términos recogidos en el campo sean iguales o similares, o con diferencias que serán señaladas.

Los términos del Valle, según el zapoteco de Quiaviní y la ortografía de ese diccionario, se acompañará de las siglas ZQ. Los de la Sierra, según el de Yasztachi o el de Zoogocho, irán seguidos con las siglas ZY y ZZ respectivamente. Algunos fonemas de la Sierra se adaptarán, sin embargo, a la ortografía, más práctica, de ese estudio del Valle. Así, æ será sustituido por ë; ^z ó ^s por zh y sh; n por nn; x por x:

Otras abreviaturas:

AGI (Archivo General de Indias)

SIL ó ILV (Summer Institute of Linguistics o Instituto Lingüístico de Verano)

DGCP Dirección General de Culturas Populares

CDI (Comision Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas)

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía)

Índice de esquemas, anexos y figuras.-

Mapa 1. Distritos y cabeceras de Villa Alta y Tlacolula, Oaxacap. 2

Mapa 2. Valle de Tlacolula, Oax. p. 4

Mapa 3. Pueblos y grupos zapotecos del distrito de Villa Alta. p. 5

(Mapas 1 y 2 elaborados a partir del INEGI. Mapa 3 elaborado por la investigadora a partir de datos de campo, Butler 1997, Nader 1969 y 1999, Alcina, 1993 y De la Fuente, 1947).

Capítulo 4. **Esquema 1.** Personajes de la Danza de Moros p. 156

Capítulo 4. **Esquema 2.** Desarrollo escénico de la Danza de Moros p. 157-9

Capítulo 7. **Esquema 1 y 2.** Desarrollo Expandido y Escénico de la Pastorela p. 311-312

Capítulo 8. **Esquema 1 y 2.** Desarrollo Expandido y Escénico del Huenche-Nene ... p. 375-380

Capítulo 9. **Esquema 1 y 2.** Desarrollo Expandido y Escénico del Carnaval p. 404-406.

Capítulo 9: ANEXO 1. Análisis ‘multimodal’ de Actos del Carnaval p. 477-494

Capítulo 9: ANEXO 2. Transcripciones ‘multimodales’ y comentarios de Actos ... p. 495- 508

Fotos y fotogramas.-

Capítulo 3. Fotos 1-4. Danzantes de la Pluma p. 138

Fotogramas de la investigadora. (Ver también selección en web)

Capítulo 4. Fotos 1-28. Danza de Moros..... p. 199- 204

Fotogramas de un vecino particular, para el municipio.

Capítulo 5. Fotos 1-30. Danza de Santiagos y Judíosp. 242-7

Fotos y fotogramas de la investigadora.

Capítulo 6.1 Fotos 1-2. Danzantes de Indios p. 257

Fotos de un danzante particular.

Capítulo 6.2. Fotos 1-15. Danza de Malinches p. 272-5

Fotos y fotogramas de la investigadora.

Capítulo 7.1. Fotos 1-15. Puesta en Escena Expandida de la Pastorelap. 334-7

Capítulo 7.2. Fotos 1-19. Escenificación de la Pastorelap. 338-341

Fotos y fotogramas de la investigadora.

Capítulo 8. Fotos 1-27. Danza de Huenche-Nenep. 390-5

Fotos y fotogramas de la investigadora.

Capítulo 9.1 Fotos 1-7. Puesta en Escena Expandida del Carnaval: la Pasión p. 465-7

Capítulo 9.2. Fotos 1-46. Escenificación del Carnaval de Viejos p. 468-474

Fotos y fotogramas de la investigadora.

Fotogramas de un productor local por encargo de patrocinadores e investigadora.

Apéndice fotográfico. Calenda y celebración translocal: Tlacolula en Los Ángeles ... p.561-3

Fotos de la investigadora.

El Perro Negro y el Blanco. Fotos de la investigadora de piezas de artistas del valle.

PARTE I. INTRODUCCIÓN

Capítulo 1

Esbozo etnográfico

1. El Valle de Tlacolula y la Sierra Villalteca: relaciones y contrastes en una región zapoteca.

Las danzas indígenas y algunas de sus pantomimas teatralizadas son un tópico recurrente en la etnografía mesoamericana. Esos estudios, más bien descripciones, no suelen indagar, sin embargo, en lo que sucede más allá de las escenificaciones, si bien éstas son reflejos, a veces invertidos, de unos “mundos” cotidianos. Este trabajo se centra en danzas y representaciones poco estudiadas –excepto, en cierta medida, la danza de la Pluma– de pueblos zapotecos del valle y la sierra norte de Oaxaca. Este trabajo propone, además, nuevas vías para analizar estas representaciones, no sólo teatrales si no también sociales, aplicables en aspectos, a otros grupos mesoamericanos.

Como en esos estudios previos, aquí se detallan y analizan las puestas en escena y algunas tradiciones literarias u orales que las inspiran. Sin embargo, diversos materiales etnográficos recogidos en la región, en conjunción con otros estudios sobre conceptos indígenas de la “persona” y su presentación social, dentro de una particular visión del mundo, cuestionarán algunos objetivos e interpretaciones convencionales sobre estas escenificaciones; también su propio carácter de “representación”, derivándolo hacia uno, más directo, de “presentación” de la persona y de “acción” ritual, también social.

Los “zapotecos” son uno de los grupos más numerosos de Oaxaca, uno de los estados, a su vez, con mayor población indígena de México. Censados alrededor del medio millón, conforman, sin embargo, uno de los grupos indígenas más expandidos y diversos cultural y lingüísticamente¹. Estas diferencias no se reflejan en las estadísticas, aunque, aún así

¹ La problemática en la recogida de datos y definiciones de “grupo indígena” en México, afecta especialmente a grupos tan expandidos y diversos como el zapoteco. En este caso, el INEGI, por ejemplo, recoge un total 377.936 de hablantes de lenguas zapotecas en Oaxaca (XII Censo General de Población y Vivienda, 2000), mientras que el “Índice de Reemplazo Etnolingüístico 2000-2005” del CDI recoge un total de 682.552 como “población indígena zapoteca” y a 409.546 hablantes de este grupo de lenguas. Algunos autores, sin embargo, estiman a los zapotecos, como grupo cultural, en cifras mucho más elevadas; Ríos (1992:38), por ejemplo, los eleva a 800.000. Estas discrepancias, difíciles de calibrar, revelan, sobre todo, una gran variabilidad en la adscripción, según factores más definitorios como lengua o concepto de etnicidad más complejos; revelan también las interferencias de otros factores socioeconómicos, como la migración o la discriminación que dificultan, aún en mayor medida, los recuento y sus criterios básicos; ver Serrano Carreto, 2002:cap.I, en relación a ésta problemática.

suelen ser clasificados, en estudios institucionales, bajo cuatro grandes grupos geográficos y culturales: zapotecos de los Valles Centrales, del Istmo, Sierra Sur y Sierra Norte o Juárez. Estos grupos son, a su vez, muy heterogéneos entre sí, con múltiples variables regionales y lingüísticas².

Este trabajo compara datos etnográficos y repertorio de danzas de dos distritos colindantes de Oaxaca, pertenecientes, aún así, a dos de estos sub-grupos zapotecos diferenciados: Tlacolula, en uno de los valles centrales próximos a la ciudad de Oaxaca, y Villa Alta, en la abrupta sierra norte o Juárez. Ambos distritos se unen entre sí por dos vías principales de comunicación y están vinculados por redes de comercio, peregrinación e incluso, de poblamiento histórico, según sugieren varios estudios y también la tradición oral³.

**Mapa 1. Estado de Oaxaca:
Distritos y Cabeceras de Tlacolula y Villa Alta.**



² El “zapoteco” es prácticamente un familia lingüística del tronco oto-mangue, de la que existen, al menos estudiadas hasta ahora, más de 50 variantes; ver la última edición del “Ethnologue” (Lewis ed., 2009). Existe una fuerte controversia respecto a la clasificación de la familia zapoteca, que atañe a la propia definición de “lengua”; para Munro este número de variantes sería así de elevado si se atiende a la ininteligibilidad entre pueblos, a veces muy próximos, mientras que otros investigadores establecerían al menos entre 5 o 10 sub-familias o grandes grupos (2003:1-2).

³ Varios pueblos serranos atribuyen, como se verá, la fundación de sus pueblos a una mítica migración desde el Valle, desde Mitla e incluso, más recientemente, desde Monte Albán. Las relaciones entre la Sierra Villalteca con Tlacolula y la actual Mitla son y fueron muy fluidas, como evidencian varios aspectos culturales, el comercio, incluso algunos rituales. De la Fuente (1947:310), por ejemplo, menciona la peregrinación de serranos a Mitla en año nuevo y existen, como se verá, otras conexiones rituales con este lugar *de las ánimas*, como se le conoce en distintos pueblos. Además, Oudijk y otros autores sostienen que el poblamiento de esta región de la Sierra se realizó desde los valles, incluso desde poblaciones del de Tlacolula (2000:204-205), aunque algunas zonas más bajas, colindantes a Veracruz, lo habrían sido también desde esa región. Se comentarán otras redes de comercio y comunicación, desde la colonia hasta la actualidad entre estas dos regiones; ver también Chance (1998), o Cook y Diskin (1976).

La cabecera distrital de Villa Alta y sobre todo la de Tlacolula han sido, en distintos momentos de su historia, importantes mercados y centros de producción, sobre todo en el último período colonial. Aún dentro de un contexto de presión, de intensas y desiguales relaciones con mestizos y castellanos, ambas regiones han mantenido una cierta autonomía política (“usos y costumbres”), una tasa elevada de hablantes de lengua indígena y un relativo conservadurismo cultural, sobre todo hasta mitad del siglo pasado en la sierra. Aún con algunos repuntes económicos recientes, por el comercio de artesanías y el turismo en el valle, o por el café en la Sierra, ambos distritos cuentan, sin embargo, con economías precarias, antes más autosuficientes, y con una presión demográfica que deriva en una fuerte emigración nacional e internacional⁴. En un panorama general, no se deberá desestimar, sin embargo, como a principios del siglo XIX -época en la que se introducen muchas de las danzas que se van a analizar-, la población total de Oaxaca sólo contaba con un 6% de españoles y criollos, frente a un 89% de indios⁵.

El **Valle de Tlacolula** –al que en adelante se referirá siempre con mayúsculas, para diferenciarlo de los otros valles centrales Oaxaca- se corresponde con el distrito estatal y cabecera del mismo nombre. Éste se prolonga al sudeste de la ciudad de Oaxaca en un área esencialmente zapoteca; los valles orientales o del lado este, como el de Tlacolula -por contraposición a los del lado oeste- son de población eminentemente indígena y zapoteca, tradicionalmente dedicada a la agricultura. La cercanía de la ciudad y el auge de ocupación en los sectores secundario y terciario están transformando, sin embargo, de manera excepcional, el perfil de esta región indígenas, en relación a otras más distanciadas de grandes ciudades, como es Oaxaca (Serrano, 2009:92-95).

Varias comunidades zapotecas de este Valle han sido objeto de estudios etnográficos y lingüísticos, así como de análisis específicos de su sistema de mercado y nuevas economías⁶. Dentro de este distrito se prestará especial atención a **Santa María**, una comunidad de unos cinco mil habitantes que, junto a otras colindantes también a comentar, son conocidas por su artesanía, su versión de la Danza de la Pluma y su relativa integración en una red de comercio y turismo nacional⁷. Mitla, Dainzú y otros sitios arqueológicos relevantes también se encuentran en este Valle, además de núcleos culturales o comerciales importantes desde época colonial, como Tlacoahuaya o la cabecera Tlacolula.

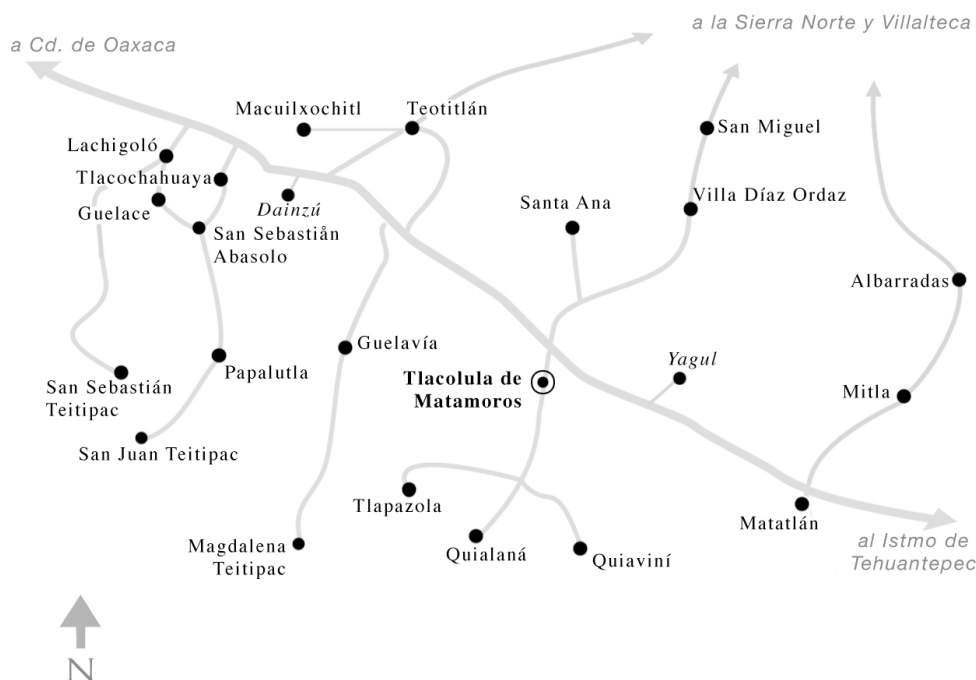
⁴ Los valles centrales del lado este de Oaxaca, como el de Tlacolula, son predominantemente zapotecos frente a los del oeste de población no indígena en la actualidad. La sierra norte, y en particular el distrito de Villa Alta, es una de las regiones con más alta población indígena y zapoteca de Oaxaca, aunque también con sectores mixes y chinantecos. Ambos distritos tienen indicadores económicos bajos y tasas muy elevadas de migración; ver Serrano Carreto (2009:92-97).

⁵ Así, de un total de 595.604 censados en la intendencia de Oaxaca, sólo 37.694 eran españoles o criollos, frente a 526.466 indios y a 31.444 (un 5%) de “castas”. (Márquez, 1993:50). Ver también datos hasta el siglo XX, con porcentajes aún mayores de población indígena por regiones de la Sierra en Chance (1990:cap.III).

⁶ Ver Munro (2003) para un panorama de estudios lingüísticos de este Valle. Otros estudios etnográficos clásicos en este mismo Valle son los de Taylor (1960) o Parsons (1936); y, también, sobre el sistema de mercado centrado en Tlacolula se cuentan los de Malinoski et al., 1982; Beals, 1974; Cook y Diskin, 1975. Otros, más recientes, se centran en diversos temas etnográficos, compadrazgo, producción artesanal, género, etc. (ver Saulty, 1985; Cohen, 1999; Stephen, 1991; Wood, 1991 y 2008;).

⁷ Comunidad de unos 5.600 censados, de los que unos 5.000 se declararon indígenas y 3.600 lo hicieron como bilingües de castellano y zapoteco. (INEGI, Censo 2005).

Mapa 2. Valles Centrales de Oaxaca: Valle de Tlacolula



Este Valle, como los otros conectados a la ciudad de Oaxaca, fueron especial objeto de la administración colonial y de la influencia evangelizadora, esencialmente dominica. Tlacolula continúa siendo hoy un importante centro religioso y de peregrinación; pero, sobre todo, de mercado, epicentro de la comarca y satélite de Oaxaca. Esta población es, además, un nudo de conexión tradicional con el istmo y la sierra norte. Muchas poblaciones de estos valles han quedado subsumidas por la reciente expansión urbana. Otras, como las comunidades zapotecas ubicadas a lo largo de este Valle -a pesar de su cercanía a la ciudad y a la carretera panamericana-, y de su inserción en nuevas redes comerciales y de turismo, mantienen una autonomía municipal y una estructura “tradicional” de organización, con sistemas de cargos, mayordomías, y otras instituciones comunitarias e interfamiliares, como los intercambios formalizados de bienes y mano de obra en forma de *tequios* y *guelaguetzas*⁸.

El otro distrito, **Villa Alta**, con cabecera también del mismo nombre, se sitúa, por el contrario, en la abrupta sierra norte o de Juárez, colindando en sus declinaciones con Tlacolula. El distrito se extiende en el lado oriental de la sierra y es el de mayor población indígena de la sierra⁹. Esta **Sierra Nordeste o Villalteca** -como será especificada a partir de ahora, en mayúsculas- se diferencia de áreas cultural, étnica y lingüísticamente diversas

⁸ ver Taylor (1960), Segura (1980), Stephen (1998), Wood (2008) o Cohen (1999), para aspectos de estas organización comunitarias.

⁹ De los cuatro distritos que conforman actualmente la sierra norte o Juárez (Villa Alta, Ixtlán, Mixe y Choapan), Villa Alta tiene el porcentaje más alto de población indígena, con 96% (Ríos, 1995:175). La población de Villa Alta está eminentemente conformada por zapotecos de distintas variantes, con bolsas mixes y chinantecas.

que colindan, incluso en relación a áreas zapotecas limítrofes pero diferenciadas. Es decir, los pueblos de esta región, entorno a Villa Alta, Yalálag y el río Cajonos, comparten una variante lingüística o *dizhë' xon* y –además de grupos mixes o chinantecos próximos– se distinguen de los zapotecos occidentales o del área de Ixtlán, así como de los de Choapam o zapotecos vijanos; e, incluso, de sus vecinos del Rincón o zapotecos nexitzos¹⁰.

Mapa 3: Pueblos y grupos zapotecos del distrito de Villa Alta



¹⁰ Nader (1964) comenta algunas diferencias culturales y étnicas entre los zapotecos de esta región, ya apreciadas por Burgoa en el siglo XVI (1934:96). Aunque indagadas por De la Fuente en varios estudios (1947 y 1965 entre otros), su estudio y comparación ha sido poco continuado etnográficamente, aunque sí en prospecciones lingüísticas. Además de los mixes, de tronco lingüístico diverso, se distingue a los zapotecos del área noroccidental o de Ixtlán, de los de las declinaciones de Choapan o zapotecos vijanos o bixanas, de los también zapotecos del Rincón o *benne' xizhë' ZY*, nexitzas o netzichus. Los pueblos del área de Yalálag y los Cajonos, especialmente referidos en este estudio, conforman, en cambio, a los *benne' xon*, gente del área *xon* o de este idioma, *benne' dizhe' xon*, ZZ; el endónimo *xon* es equivalente a *gualazh* (ZZ) o *gualal*, término que referir a la gente “del lugar” o a lo “local” (productos o prácticas i.e. la medicina tradicional).

El estudio se centra en el área y pueblos vecinos de **San Juan**, en la zona *xon* entre Villa Alta y Yalálag. Este área está culturalmente enmarcada en el sector Yalálag-Cajonos, pero está próximo y vinculado en muchos aspectos, a su vez, con Rincón¹¹. De hecho, como se verá, comparte rasgos culturales y el repertorio de danzas con pueblos de ambas comarcas. La variante lingüística de San Juan se podría considerar, además, como una particularmente intermedia entre las de las dos regiones, *xon* o *cajonos* y *xidza* o del Rincón¹². Varias comunidades en ambas regiones cuentan ya con algunos estudios lingüísticos¹³. Como se verá, San Juan comparte, a su vez, muchas expresiones y danzas con Yalálag, así como relaciones comerciales e institucionales con pueblos *hermanos* de Zoogocho, un sector administrativo, centro de mercado y de instituciones educativas. Mantiene, a su vez, relaciones culturales y *gozonas* (también algunos conflictos por lindes) con los pueblos más próximos del Rincón.

La cabecera del distrito, San Ildefonso Villa Alta, fue fundada por los españoles a principios del siglo XVI; de hecho, se considera de los únicos *pueblos nuevos* de la región, con población tradicionalmente “castellana”, es decir, que no habla lengua indígena, o que no comparte enteramente costumbres consideradas *originarias* o *del lugar*. Villa Alta fue un centro evangelizador relativamente activo, de dominicos y seculares. Todavía es la sede judicial de la región; aún mantiene funciones administrativas y también, hoy, un centro hospitalario.

Los zapotecos *xon* se definen también así mismos como *benne' gualazh* (ZZ), *gualal* o *guarharh* (ZT), es decir, como “autóctonos” o “del lugar”. El término “mestizo” no se usa, pero se define a los ciudadanos, a zapotecos más urbanos y mestizados (como los noroccidentales o de Ixtlán) y a los castellano-parlantes (incluso de rasgos físicos indígenas, como son los villaltecos de la cabecera) como *benne' xtil* o *benne' dizhë' xtil* (ZZ), es decir, *gente castellana* o *de habla castellana*. Se suelen referir al resto de zapotecos vecinos en función de sus pueblos más que por agrupaciones amplias como las de *benne' xidzhë'* o *xon*¹⁴.

¹¹ Esta comunidad cuenta con unos 1.000 habitantes. La totalidad de ellos se definieron como “indígenas” en el Censo oficial y casi unos 900 como bilingües de zapoteco-español, (INEGI, Censo 2005). Estas cifras no coinciden, sin embargo, con los recuentos municipales que elevan en varios centenares el número de emigrantes pero estacionales y “contribuyentes” (organizados en “mesas” o agrupaciones institucionales, tanto en México como Los Ángeles). Asimismo, aunque la mayoría de vecinos conoce palabras y expresiones en castellano, los índices oficiales de “bilingüismo” y “alfabetización”, distan mucho de lo prospectado en el campo y por el municipio. Ver los recogidos por el ILV, en esta región con una gradación más ajustada; de hecho, uno de sus lingüistas (R. Earl, en c.p) estableció estos niveles en porcentajes de población en 1981 en: 0-50%, 1-30%, 2-13%, 3-5%, 4 2%, 5-0%, siendo desde 0 el conocimiento de algunas palabras en castellano, hasta 5 en un uso más fluido, conversacional y alfabetizado). Estos datos se podrían comparar con los derivados a partir del proceso más reciente de institucionalización escolar en la región en los años 90 y sobre todo 2000 (ver Jiménez, 2005).

¹² c.p de Pam Munro y Robert Earl; éste último ha comparado y estudiado, a través del ILV, variantes de pueblos tanto del Rincón como del área *xon*.

¹³ Se pueden apreciar los grados de inteligibilidad entre y dentro de estas variantes en diversos estudios del ILV y también otros académicos o elaborados por maestros bilingües (Avelino, 2004; Castellanos, 2003). Ver también en Lewis, ed. (2009), entradas para el zapoteco de Zoogocho, Yatzachi, Yatee, Yalálag, Cajonos, Rincón, aunque algunos (Yaé, Tabaa, etc.) no están publicados.

¹⁴ El endónimo *xon* o *xhon* (local, del lugar), derivaría para J. Castellanos (2003:10), de *Caxonos* o Cajonos que da nombre a varios pueblos, además de al río que atraviesa la región.

La colonización hispana fue menos intensa en la Sierra que en el Valle y los bajos, dado su aislamiento, lo escarpado del terreno y la escasez de recursos especiales. Aún así, la región fue explotada por la grana, minería y el textil de algodón, alcanzando un auge demográfico y económico en el siglo XIX que declinó en el XX. También decayeron a lo largo de este siglo algunas villas destacadas, como Yalálag o Talea, sobre todo en la segunda mitad tras el repunte del café. La documentación del centro administrativo y judicial de la cabecera ha producido importantes estudios sobre sociedad y religión colonial¹⁵. Existe también una tradición etnográfica paralela, esencialmente marcada por los estudios De la Fuente (1947 y 1961) en esta región y de Nader (1964 y 1998) en el Rincón¹⁶.

¹⁵ Távarez (2000, 2008, 2009, entre otros); Alcina Franch, 1993; Sousa 1988; o Ríos, 1994.

¹⁶ Al margen de la continuidad de González (2001) en el Rincón y de algunos estudios recientes (Aquino, 2009; Jiménez, 2005; García, 2000; Zapata, 2004; Beltrán 1982; Ríos, 1995; Molina, 1995; Bautista, 2009) y algunos clásicos (Berg, 1974; Pérez García, 1997) no había existido en esta sierra una tradición etnográfica comparable a la de otras regiones mesoamericanas, o siquiera a la del Valle. Se pueden exceptuar las monografías de Nader y De la Fuente, sobre esta región de la Sierra (éste último también sobre los bijanas) y algunas más sobre zapotecos occidentales (El Guindi, 1986; Kearny, 1971) o el área mixe. Hay también algunos estudios sobre migración entre México y Estados Unidos (Hirabashi, 1993; Klaver 1997) y con atención a las danzas (Mangarrez, 2008 y 2009).

2. Danzas y personajes como enfoque metodológico.

Las “danzas” indígenas, así como unas frecuentes –y aparentemente menos estructuradas- pantomimas locales, aparecen constantemente recogidas en muchas etnografías mesoamericanas y se le han dedicado, también, algunos estudios particulares. Muchas de estas danzas dramatizadas están fundadas en el tópico hispánico de *moros y cristianos* y en sus derivaciones sobre la Conquista de América. Estas y otras representaciones carnales están pobladas de personajes variopintos, unos más populares o de gusto “local” – animales, viejos, cazadores-, y otros más convencionales o aparentemente vinculados a una “ortodoxia” literaria y católica, moros, diablos, ángeles, pastores, judíos, etc. Estas “danzas” serán minuciosamente descritas, estableciendo, sobre todo, relaciones simbólicas entre los dos “repertorios teatrales” del Valle y la Sierra y también respecto a una teatralidad más “social”. Se tratará, así, de definir el carácter de estas expresiones, estableciendo algunas de sus constantes en un ámbito, si no zapoteco, al menos culturalmente acotado, pero que puede abrir líneas de interpretación de danzas similares en contextos indígenas mesoamericanos.

Como se reseñará a lo largo de este trabajo, existen numerosas descripciones de estas expresiones en diferentes comunidades mesoamericanas. A menudo aparecen mencionadas también en muchas monografías. Sin embargo, al margen de los trabajos de Bonfiglioli (1995 y 1996, ed., entre otros), o de la labor interpretativa de Reifler (1986 y 1989) en los Altos de Chiapas, la mayoría de estas representaciones han sido sólo descritas y poco analizadas, sobre todo dentro de su contexto social y étnico o de otro culturalmente más amplio. Esto resulta especialmente llamativo dadas las constantes formales, aparentemente también de contenido, que evidencian las danzas y sus repertorios en el medio indígena. Las danzas son a menudo interpretadas desde un enfoque literario o folklórico, incluso histórico, más que etnográfico, distanciadas de sus contextos locales.

Estas “danzas” son frecuentemente presentadas como herencias teatrales, más o menos exóticas, de las morismas hispánicas, centradas en el combate y desde una perspectiva estructuralista. Otras variantes más carnales suelen ser, también, ocasionalmente interpretadas desde un enfoque más funcionalista, como rituales de trasgresión y, por tanto, de afirmación del orden, aunque sin penetrar en el carácter cultural de uno u otro estado o en la interrelación de lo escenificado con lo social. Este estudio dará cuenta de la especial recurrencia de dos prototipos de danzas en los grupos mesoamericanos, de su especial vinculación con los cargos y con los grandes eventos del ciclo católico, así como de una serie de episodios o constantes dramáticas, o de una recurrencia, con trascendencia simbólica, en el uso de parlamentos en “castellano” (también de otras lenguas, a menudo códigos ininteligibles¹⁷). Se atenderá asimismo a dos grandes tópicos dramáticos, la lucha o combate, de resultado a menudo armónico, y la representación de un mundo al revés.

¹⁷ Se verá, algunas implicaciones simbólicas en el uso ritual del castellano y cierta fosilización de estos parlamentos, asociados a lo sagrado; ver también Ichon (1973:404), en su mención a danzas totonacas con incomprensibles recitaciones en náhuatl y otros ejemplos en Horcasitas (1974).

Varios estudios refieren a unos posibles antecedentes prehispánicos (Harris, 2000) o indagan en su evolución desde la colonia (Warman, 1972; Horcasitas, 1974; Ricard 1932 y 1937). Muy pocos atienden, sin embargo, a unos conceptos, como el de “representación” o el de “teatralidad” indígena, sobre todo, desde una perspectiva “etnometodológica” que, como otros temas cruciales de la etnografía mesoamericana - en particular el “cuerpo” y la “persona”, ver Gutiérrez Estévez ed., (2009)- están sujetos a una especial revisión en los últimos años.

Por otro lado, las danzas y representaciones zapotecas -salvo el caso particular de la Pluma-, no han sido objeto de estudios concretos, ni tampoco un medio o instrumento para analizar otras cuestiones etnográficas, según se propondrá en este trabajo, como recursos para indagar en otras concepciones y representaciones locales, esencialmente sobre la “persona” y la organización o visión del mundo¹⁸.

Las danzas bélicas en contextos amerindios se han venido considerando, primordialmente, vestigios de la imposición evangelizadora de los colonizadores; así, en la representación de un enfrentamiento entre dos bandos, categóricamente interpretados con uno moralmente superior o de “cristianos” frente a otro de “malvados”. Ambos bandos, aunque de rasgos siempre cambiantes, han servido, de manera esencial, para reivindicar una identidad étnica o local. Pero estos trabajos, por ejemplo, no suelen profundizar en la actual voluntariedad de los participantes o sus motivaciones, ni en los variados matices que connotan a los personajes y bandos y que requieren de una indagación mayor. Estos matices, aún a veces explicados o contextualizados en una red simbólica local, resultan ser, en muchos casos, intercambiables y discordantes, cuando no contradictorios, respecto a una representación idealizada o reivindicativa de una identidad étnica. Estas contradicciones, más que como incógnita, serán tomadas como base para una interpretación de las danzas, como representaciones no solo de una identidad colectiva e histórica, si no más, concretamente individual, cotidiana y de la persona.

Además, estos espectáculos deben ser, específica y aún más enfáticamente interpretados como eventos simbólicos particulares y complejos, en sí mismos, aunque siempre insertados en contextos más amplios o “situados”, del mismo modo que han sido enmarcados, en la tradición etnográfica, otros eventos sociales y “comunicativos”; y a los que se añadirá, en este caso, una visión esencialmente “dramática”. Se constituirán, pues, como unos “eventos totales”, en sus dimensiones sociales y fácticas, y también dramáticas y simbólicas.

Así, las danzas, en los distintos episodios y ciclos que las componen, serán consideradas como “eventos” constitutivos de la vida social, y analizadas, además de cómo eventos

¹⁸ Estas escenificaciones sí han sido utilizadas en otras regiones etnográficas para ilustrar o analizar otras cuestiones sociales; por ejemplo, Reynolds (2007) respecto a la socialización lingüística entre niños kaqchiquiles; Reifler, más en su segundo trabajo (1986), utiliza las danzas para revisar la historiografía maya; o también Gossen (1992) analiza danzas en relación a una evolución del concepto local de etnicidad. Por otro lado Brandes (1979), aunque en un contexto mestizo, interpreta la danza como una ulterior metáfora social. En Oaxaca, además de estudios a comentar, algunos sobre la danza de la Pluma, han servido para ilustrar o interpretar diferentes dinámicas, como la producción artesanal en nuevos contextos turísticos y comerciales (Wood, 1991), o en relación a una identidad étnica y nacional (Cohen, 1993).

“del habla” (según las propuestas de Hymes, 1964 y 1972), en otras de sus implicaciones comunicativas, gestuales y “dramáticas”, además de interactivas (Goffman, 1971 y 2006). Las metáforas dramáticas de Goffman, que indagan en el carácter teatral de las “personas sociales” servirán, de manera específica para este tema y grupo étnico, para un análisis de su concepto de representación y sus reversiones; es decir, la teatralidad zapoteca será analizada como un juego de espejos, a menudo invertidos, de la vida social.

Por otro lado, la tradición de estudios sobre danzas en Mesoamérica no se ha planteado, de manera general, una serie de dilemas relevantes sobre la teatralidad indígena, ya sea en cada contexto étnico o en uno culturalmente más amplio, en función de las numerosas “constantes” (contextuales, argumentales, episódicas, gestuales, de personajes, de emblemas, códigos, etc.) que, de manera continuada, se pueden identificar en las abundantes, aunque a menudo limitadas, descripciones y estudios sobre estos espectáculos.

El primero de estos dilemas o incógnitas generales, debería surgir del hecho de que no existe -ni posiblemente ha existido, según se desprende también de referencias o estudios del periodo colonial, incluso prehispánico¹⁹- una tradición de teatro amerindio “naturalista”, con recreaciones de situaciones cotidianas, más o menos “verosímiles” o con esa pretensión, como es frecuente, sin embargo, en un teatro occidental.

En contextos indígenas, toda “representación”, incluso unas transposiciones mitológicas o históricas –también aquellas básicamente importadas, como las morismas o las de tema bíblico- se realizan de una manera particularmente invertida o alterada, en las que predomina la recreación de una “realidad” siempre extrañada y caricaturesca, poblada de personajes esencialmente alienados, moros, judíos, también españoles o los propios “indios”, según se verá. Todos aparecen, además, en una constante situación de desorden o conflicto, característico de las trasgresiones “carnavalescas” mesoamericanas, pero también de estas versiones americanas de la Conquista o Reconquista.

De los estudios sobre las danzas y representaciones indígenas mesoamericanas, cabrá destacar y serán retomados, los de Reifler (1986, 1989) y Galinier (1998:parte III) por su penetración en unos contextos sociales y culturales, así como en varios procesos particulares en los que se insertan; como el cambio de cargos y de responsabilidades cívicas y del ritual público en el caso maya; así como las implicaciones rituales y simbólicas, más privadas, que Galinier revela en el *volador* y el *carnaval* otomí a comentar. Ambos autores proporcionan un armazón para una construcción etnográfica de “personajes” dramáticos en interrelación con sus “actores” sociales y culturales. Así, por ejemplo, Reifler (1986:Capítulo VII), observa la dimensión moral del humor centrándose, significativamente, en la presentación corporal y de la indumentaria de la persona, acogiendo también a ideas de Goffman (1971) sobre la presentación dramática y social del “yo”, que aquí serán retomadas.

Asimismo, Reifler explica el humor en base a una representación de conductas cívicas descarriadas y propone, también unas asociaciones simbólicas e identitarias locales, en

¹⁹ León-Portilla (1959:13)

contraposición a la de los ladinos, reveladoras de lo que se representa y acontece en esas pantomimas. En ese caso la autora sigue unos parámetros etnocéntricos similares a los propuestos por Gossen (1989), quien ha desarrollado un sistema de interpretación del mundo tzotzil, igualmente aplicable a algunas de estas expresiones –y, también, a una nociones mesoamericanas de persona-, con un centro espacial y temporal, que es también moral, desde la comunidad y sus individuos hacia la periferia y los “otros”.

En su siguiente trabajo, Reifler se desviará, en cambio, hacia otras interpretaciones historiográficas más tangenciales para este estudio, aunque algunas serán igualmente discutidas. Por ejemplo, la diversidad que la autora señala (1986:254), una “desarticulación temática entre traje y papel, entre vestimenta y acción” o una “mezcolanza de elementos tomados de diferentes periodos históricos” en los repertorios y danzas mayas, aquí serán interpretados y comparados con otros ámbitos culturales, también en particular tensión y discordancia. De hecho, estas “mezcolanzas” de personajes y repertorios resultan especialmente evocadoras de algunas interioridades anímicas post-coloniales, como las estudiadas por Pitarch en un caso tzeltal donde, de manera semejante, “la persona indígena es una reunión de fragmentos heterogéneos, una heteróclita conjunción de seres, lugares y tiempos” (1996:99).

Varios estudios han venido observado, por otro lado, estas “danzas” indígenas como expresiones particulares de una identidad étnica. Pero sobre todo, y más importantemente, algunos han ahondando en una dimensión “moral” de esa identidad, comparada y expresada también en otros ámbitos o medios culturales como la narrativa (Gossen, 1992). También, en este sentido, un trabajo de Gutiérrez Estévez (1993) será específicamente retomado en esta tesis, por su comparación de esos distintos medios de expresión indígena; así como por las constantes e interpretaciones propuestas para un contexto amerindio más amplio, igualmente apropiadas para el caso zapoteco.

Ese estudio ilustra cómo algunos personajes rituales de las danzas bélicas, unos “otros” de los españoles, pasan a constituirse, por distintos juegos de reflejos y transformaciones, en unos “nuevos otros” o elementos para la construcción de unas, siempre cambiantes, identidades indígenas. Gutiérrez Estévez explora las tensiones de las nuevas identidades en estas representaciones amerindias respecto de sus antecedentes hispánicos, enmarcándolas en sus nuevos contextos, sobre todo mesoamericanos, de concepción y expresión. Se muestra cómo los indígenas rehacen estos dramas evangelizadores y unos estereotipos hispanos de alteridad, de carácter étnico pero sobre todo moral, para adecuarlos a otros fines y sentidos en su nuevo contexto.

Ese artículo investiga, también, el sentido moral y apologético -de la nueva fe cristiana- en algunas danzas y sus personajes -moros, judíos, indios- como los que esta tesis analizará en detalle. Aquí se retomará la dimensión “identificatoria” o de defensa de una identidad étnica propuesta por ese autor para este tipo de danzas; y se desarrollarán asimismo sus reflexiones sobre su carácter “manipulatorio”. Se añadirán también algunas propuestas para iluminar el especial interés indígena por “el esquema y la significación” de estas puestas en escena de tipo eminentemente evangelizador que alcanza con mayor o menor intensidad pero hasta hoy en día.

Gutiérrez Estévez señala, pues, cómo “en estas danzas se caracteriza moralmente a ‘los otros’ (sean moros, como es habitual, o sean distintos enemigos) y se expresa la naturaleza de las relaciones con ellos de modo tal que pueda exhibirse triunfalmente la identidad propia” (1993:339). Especificará también como estos juegos de antagonismos y sus personajes expresan, sin embargo, unos “cambiantes estados de la propia identidad” (*ibid.*:343), que aquí serán específicamente aplicados a unos estadios o facetas, también cambiantes, de la “persona”. Y, de manera aún más trascendente, este autor desentraña también cómo esa representación de la propia identidad acaba -en estos ámbitos indígenas- por “contaminarse” con las de la alteridad²⁰. Así, eventualmente, y por una serie de razones y particularidades culturales en las que aquí también se ahondará, en estas danzas “‘nosotros’ y ‘ellos’ aparecen como el resultado de un juego de espejos paralelos, pero, que ya gastados por el tiempo, producen sólo imágenes borrosas, huidizas” (*ibid.*:376).

En las páginas que siguen se indagará precisamente en esas fricciones y solapamientos que “desenfocan” las imágenes y los estereotipos sobre “uno mismo” y sobre “los otros”. Se utilizarán ejemplos de dos comunidades y áreas zapotecas culturalmente relacionadas aunque con caracteres socio-económicos diversos; esto permitirá afirmar algunas constantes zapotecas, pero también identificar sus variables regionales para profundizar en algunas de sus causas o sentidos. Se arrojará luz sobre una serie de detalles o emblemas de los personajes, sobre episodios recurrentes o estructuras subyacentes en unas representaciones de “ficción”, pero también en otras de tipo más “social”. Se profundizará en estas “representaciones” de la identidad, pero no sólo desde una perspectiva estrictamente discursiva, si no más plenamente “dramática”, que incluye la parafernalia, lo gestual, lo “paralingüístico” y el contexto²¹.

Se compararán varios géneros teatrales entre sí y, también, respecto a algunas de esas “dramatizaciones sociales”. Si bien estos procedimientos nunca darán lugar, como ya predice Gutiérrez Estévez, a una “taxonomía clasificatoria” sobre la propia identidad (1993:376), sí pueden ayudar a “enfocar” o delimitar con más nitidez, algunas de las esencias de veteranos y renovados “personajes” en los que los zapotecos, como tales, se proyectan y construyen.

Pero antes de afinar esos contornos de la “identidad” se deberá indagar, precisamente, en sus solapamientos, en esos juegos de espejos que, en vez de “contrastes”, producirán, al menos en el caso zapoteco, una serie de “imágenes dentro de imágenes”. Y más que

²⁰ De manera algo diferente, y menos integradora, para Gossen (1992:215 y 225-226) estos solapamientos entre identidad y alteridad en algunos personajes denotan una ambivalencia de carácter divino o sagrado; esta ambivalencia se presenta, sin embargo, de una manera contrapuesta o dicotómica. En esta tesis, por el contrario, y como proponen otros estudios sobre un concepto de persona amerindio que se comentarán –también Gutiérrez Estévez (2000) que profundiza en una noción de contaminación y alteración-, se tratarán de entretelar o interrelacionar estos aspectos aparentemente contrapuestos que, aunque de connotaciones también “sagradas”, están específicamente integrados en unas nociones, particularmente “tensas”, pero constituyentes de la “persona”.

²¹ Aunque no se desarrollarán plenamente -salvo en algunos datos del penúltimo capítulo-, se utilizarán recursos metodológicos no sólo de análisis del discurso, si no también de la conversación, que contempla turnos, solapamientos, tonos, pausas, etc. (Sacks *et al.*, 1978). Éstas “actuaciones” tendrán, pues, un carácter no sólo dramático, si no también “más allá” de lo estrictamente lingüístico (silencios, miradas, gestos, uso de objetos, distribución espacial, etc.), dentro de fragmentos complejos de interacción y sus contextos (Duranti y Goodwin, 1992:1-42).

una identidad colectiva o comunitaria, solo a veces proyectada por necesidades concretas hacia al exterior -por ejemplo, hacia un mercado nacional-, conducirán “hacia adentro”, hacia una identidad más social y cultural, incluso individual más que colectiva y, en cierto modo, también íntima de la persona; aunque esta proyección, al igual que en la lógica de los espejos, a más reflejos o simulaciones, más se distanciará de una imagen primera u original.

Volviendo al trabajo de Gutiérrez Estévez (1993), se debe incidir en algunos de los fundamentos -también solapamientos-, dilucidados por el autor en diversas representaciones y en danzas indígenas, que conducirán a nuevas implicaciones en este caso zapoteco:

Se recuerda, en primer lugar, como ya desde las primeras importaciones de estas dramatizaciones coloniales, ver por ejemplo la de Tlaxcala de 1539, “se enseñó” a los indígenas a representar a unos “moros” como enemigos rituales y a alinearse con los españoles o cristianos (*ibid.*:342); estos moros fueron, como se sabe, ocasional o eventualmente sustituidos por unos aztecas, quichés o incas en nuevas representaciones evangelizadoras y propagandísticas sobre la Conquista en América. A partir de esas derivaciones, el autor retomará un “debate identificadorio” en la etnografía de las danzas, cuestionando que los actuales indígenas, a pesar de haber compartido un “paganismo” común, puedan llegar a identificarse con unos “moros”, al igual que con unos, también derrotados, “aztecas”. Estas escenificaciones pasarán entonces a constituir, “un modo de expresar distancia y las diferencias que quieren marcar entre ellos mismos, indígenas cristianos e hispanizados, y los antiguos indios” (*ibid.*:344). En efecto, lo que permitirá que estas danzas sean rituales de “expresión y fortalecimiento de la identidad indígena es el hecho de que los indígenas que los representan se ven a sí mismos, sin vacilaciones o dudas, como cristianos en su fe” (*ibid.*:352).

Si bien esta premisa será, en parte, aplicable y verificable en las danzas zapotecas, se deberá examinar, sin embargo, la influencia fáctica que el indigenismo, la alfabetización y otros fenómenos tienen en algunas versiones, como se verá por ejemplo en la Danza de la Pluma. Asimismo, se deberá incidir, en una particular “lógica” cultural y en un estilo de teatralidad, a los que se adaptan, a su vez, visiones diversas de estos combates rituales, hasta el punto de reconvertir o tergiversar estructuralmente todo el espectáculo. Pero, sobre todo, se indagará por qué los indígenas han escogido y desarrollado –a veces desdoblado, como se verá en las repeticiones de algunos cómicos-, un repertorio de personajes “esencialmente alterados”, ya sea en sus caracteres étnicos, pero también en otros sentidos morales, culturales, emocionales, corporales, etc.; y lo que es más interesante, cómo estos seres alienados han pasado a representar unos fundamentos de su propia identidad.

Según se propondrá, uno de los fines que han tenido y actualmente tienen estas danzas, no será únicamente, y según se acaba de citar, el de fortalecer esa “fe” (ahora con menos o diferentes fisuras), si no, más concretamente, el de fortalecer “todo su ser como cristianos”; incluso, como se podrá llegar a precisar, su “cuerpo cristiano” que es, según se propondrá, una “aspiración” o algo no completamente dado, que se debe forjar con una serie de acciones entre las que se cuenta la propia ejecución de las danzas. Estas nociones de maleabilidad, no sólo de la identidad si no en particular de la persona y el

cuerpo, -aquí enmarcadas respecto a las danzas zapotecas, sus personajes, así como con otras representaciones y acciones sociales por comentar-, serán comparadas con lo propuesto, de manera reciente, por otros etnógrafos de grupos amerindios, para los que “el cuerpo no nace, se hace” (Pitarch 2004:145); ó “no resulta suficiente para circunscribir a un individuo (...) a diferencia de la singularidad del individuo occidental que procede de un yo guardado celosamente en el interior del cuerpo” (Gutiérrez Estévez 2009:19).

En relación a este fortalecimiento en las danzas de una identidad cristiana y zapoteca -y de su corporalidad-, también se retomarán algunas reflexiones de Gutiérrez Estévez sobre el arranque “manipulatorio” que tenían las danzas y que aún tienen, aunque, se verá, con nuevos sentidos y en distintos modos. Estas dramatizaciones, como otras acciones o discursos evangelizadores, pretendían básicamente “hacer hacer” ciertos actos y, sobre todo, “hacer creer” la nueva religión (1993:352). Los zapotecos, como otros indígenas, asimilaron ese propósito, pero con algunas variaciones y un grado aún mayor de literalidad. Así, además de por un carácter “performativo” a comentar, la ejecución de estas danzas es, en sí misma, una de las más importantes acciones que “hacen ser cristianos” a estos zapotecos en una manera que se irá desarrollando; y no sólo “en su fe”, si no en toda su constitución y presentación personal, que atañe tanto a su cuerpo como a su dimensión o carácter “espiritual”, es decir, a un conjunto de entidades y avatares que lo configuran como sujeto.

En un sentido relacionado, Gutiérrez Estévez ha destacado ese “triumfo” de algunas de estas nuevas identidades indígenas como “cristianas”, y su ulterior autorización o verificación en unos, aún más genuinos, “merecidos de Dios” en base, precisamente, a una corrección de la actuación personal o “conducta” como “el más valioso signo de la moralidad” (*ibid.*:368-369). En el caso zapoteco, estas conductas garantizarán, además, un orden personal y social, que es también cósmico. De hecho, algunas actuaciones sublimadas, como las danzas, se les confiere un valor formal no sólo moral si no fáctico; así, algunos de estos actos pueden o deben quedar afirmados y solidificados, derivando a veces en unas fosilizaciones rituales o dramáticas, pero que tendrán ulteriores sentidos “performativos” y a los que se atribuye un particular valor “ontológico”, constitutivo de la persona y el mundo, y en el cual se indagará.

Así pues, el cuidado y riguroso seguimiento no sólo de unos dogmas religiosos y acciones cívicas, si no también de ciertos actos y discursos concretos -a menudo particularmente dramatizados- del cristianismo, es decir, una gran parte de lo que constituye la *costumbre*, que incluye las danzas, garantizará desde ese orden ritual otro orden personal, que tendrá, a su vez, una dimensión social y cosmológica de especial trascendencia, también en la vida cotidiana.

Asimismo, el debate de los “solapamientos identificatorios” entre actores, personajes y sus bandos, tratado en ese artículo de Gutiérrez Estévez (1993), será ulteriormente retomado y explorado en esta tesis, dando lugar a nuevos cuestionamientos. Además de una clara superposición de los indígenas en relación al bando de “cristianos”, se plantearán nuevos dilemas cuando, en algunas danzas zapotecas, este bando es también de “españoles” contra unos, por ejemplo, igualmente reivindicados “aztecas”. O cuando, también, coinciden emblemas dramáticos y morales entre bandos o personajes

aparentemente antagónicos. Las adscripciones emocionales respecto a los bandos podrán llegar a ser, entonces, paralelas entre sí; cómo cuando se identifica, por ejemplo, a unos “indios” -de manera aparentemente paradójica- con unos “españoles”, y a ambos con rasgos “ancestrales”. Estas relaciones paralelas de identificación se darán, asimismo, entre unos zapotecos como “cristianos” pero también con diversos aspectos de “moros” e, incluso, con “diablos” o “judíos”, rompiendo el patrón exclusivamente “triumfante” e incidiendo, así, en uno particularmente alterado o “alienado”.

Será, pues, el carácter o esencia de esta “identificación” lo que requerirá de una mayor investigación en este trabajo, y de la que se desprende una premisa elemental para el análisis de estos espectáculos: una paradigmática apropiación indígena de la “otredad”, esté ésta proyectada (y a la vez encarnada) en uno u otro bando simultáneamente, ya sean de españoles victoriosos, moros valerosos, negros mágicos o de unos majestuosos -aunque siempre distanciados- aztecas²². Esto será, además, especialmente visible en unos personajes “fugados”, ya sean protagonistas o secundarios, independientes como algunos “viejos”, o desdoblados de los bandos como ciertos “cómicos” a menudo duplicados, en los que se profundizará.

No resulta difícil de entender cómo los actores indígenas se han puesto, dentro de estos ámbitos de ficción, en el lado de los “ganadores” o de unos “preferidos de Cristo” (Gutiérrez Estévez 1993:369), considerando además que este logro o adquisición, según se viene sugerido, no es para los zapotecos algo que venga “dado” -a diferencia de otros componentes identitarios, a comentar, caracterizados por un mayor predeterminación-, si no que se debe lograr o forjar. Así, a base de combates y danzas, esos moros, indios, incluso españoles, como unos “cristianos” o “en potencia”, son susceptibles de ser “convertidos” y “dejar de ser pensados y tratados como *otros*” (*ibid.*:353). Todos ellos, sin embargo, deben luchar para preservar o ganar un terreno moral y cultural, que es también cosmológico y personal. Este conflicto no se desarrolla, en la mayoría de las ocasiones, tanto ante un bando enemigo, con quien se sostiene un enfrentamiento relativamente simétrico, incluso armonioso -y en cierto modo productivo o en el que se basa un orden del mundo, ver abajo mito de Lucifer-, si no dentro de las propias filas, resultando más inextricable y de consecuencias profundas.

Así, en contraposición a una extendida adscripción zapoteca al cristianismo, lo que resultará en cambio más difícil de desentrañar en este “debate identificadorio” es cómo y porqué, ya estén los moros “cristianizados”, a veces incluso “glorificados” en unos imponentes “aztecas”, éstos y otros indígenas perseveran en el desdoblamiento y agregación de nuevos bandos y personajes trasgresores, para seguir representando pues, de manera recurrente, la alteridad, a menudo incluso en el seno de controlados o civilizados bandos. Se crearán, por ejemplo, unos nuevos moros -los “negros”-, o se destaca y traslada el protagonismo a los que eran unos “subalternos” o sirvientes de los

²² Esta constante apropiación de la “otredad”, de carácter cultural (o, al menos, recurrente en este ámbito mesoamericano), se revela también en otros aspectos de ese artículo, como el referente a unos textos en los que ciertos mayas coloniales aceptan, o “simularon aceptar” su estirpe como la de unos “judíos” americanos (Gutiérrez Estévez 1993:357); ver también de este autor (1992) sobre “los antepasados como otros”; o en Reifler sobre otra apropiación de los tzeltales, en ese caso, de los trajes, títulos y ademanes litúrgicos de los españoles mientras estos pasaban a ser considerados unos “judíos” ante los que se rebelan (1989:122-126)

principales, a menudo con caracteres cómicos pero trascendentes. Se dota a los “indios” de fauces y ropas estrafalarias, para convertirlos en unos apaches, chichimecas o lacandones; ó se introduce a unos “abuelos” y se los aliena o “acatrina”. La alteridad se representará, pues, más en “imbricación” que por oposición o contraste con unos bandos cristianizados. Estos serán, de hecho, sólo algunos de los representantes de una alteridad de “tipo étnico”, por no mencionar aún a los numerosos monstruos, locos o *malviejos* que poblarán las danzas más carnavalescas.

En todas estas dramatizaciones no sólo se persiste, así, en representar a unos personajes bárbaros o “alienados” si no que, o bien se los reconocen como unos “antepasados”, o bien se dota a esos “ancestros indígenas” de un carácter alterado, a veces incluso “español”. Este continuo proceso de “acatrinamiento”, o también de “chichimequización”, más que el de “cristianización del otro” (o del “otro del otro”), es, en definitiva, un proceso de “alienación de lo ancestral” y, por tanto, una forma de alteración de lo propio o de la identidad que dominará la teatralidad zapoteca, incluso una mesoamericana. Ya sea en el género bélico o en otro más específicamente carnavalesco, esta escenificación e identificación con la alteridad requerirá de una mayor reflexión.

Este tipo de teatralidad se podrá comparar, asimismo, con otras dramatizaciones, más cotidianas o menos ritualizadas, como las que se desarrollan o experimentan al usar lenguas no-maternas, por ejemplo en contextos públicos o institucionales como la escuela, que transforman no sólo al hablante indígena, si no a toda su persona y en un sentido no sólo discursivo si no dramático e interactivo más amplio²³.

El desdoblamiento de los bandos, a menudo en la figura de los cómicos -unos personajes, más que solapados, a menudo “infiltrados” desde unas danzas y representaciones más carnavalescas-, permitirá seguir introduciendo el desorden y la otredad en unas danzas bélicas que, a pesar de los combates –a menudo estilizados- siempre tienden a la armonía. Estos cómicos permiten pues, seguir representando y conteniendo la alteridad, aún dentro de esos bandos o figuras que pueden ser, en varios aspectos, metáforas de “uno mismo”. De manera contraria las danzas más específicamente alteradas, trasgresoras o carnavalescas, a pesar de subvertir ese orden y armonía –aunque siempre en espacios delimitados para ello-, estarán, a su vez, paradójicamente estructuradas y organizadas en distintos episodios, secuencias y ceremonias, si no “ordenadas”, sí específicamente acotadas bajo ciertos parámetros culturales y dirigidas a ese sostenimiento del orden en múltiples niveles.

En esta tesis se investigará en las interrelaciones, cualidades y actuales implicaciones de estos bandos y sus personajes, algunos en relación a textos o *parlamentos* que los han inspirado, así como en una red más amplia de significados en que se insertan. En esta red intervendrá también una narrativa formal vinculada a un catolicismo popular y mesoamericano, y otra más informal y local, así como a un repertorio cultural, no sólo textual o discursivo, si no también gestual y dramático.

²³ ver Basso (1979:37-76) para otras implicaciones de esta alienación en la actuación, por ejemplo, de las imitaciones jocosas de los apaches en el “hombre blanco”.

Los indígenas mesoamericanos, en efecto, “se han apropiado”, de las imágenes y las historias de los santos católicos, “los han hecho suyos (...) para expresar su propia identidad, aunque, en muchas ocasiones, no puedan entender las palabras castellanas que utilizan o los gestos rituales que reiteran” (Gutiérrez Estévez 1993:345). Aún en esos desentendimientos, se les han conferido nuevos sentidos a estas apropiaciones, también para expresar aspectos menos cognoscibles. Los zapotecos, como otros indígenas, se han apropiado igualmente de estos personajes de los parlamentos y escenificaciones importadas, “interiorizando” (casi literalmente) algunos de sus aspectos y esencias; y quizá, en el caso de personajes moralmente ambiguos, en tanto que cómicos o “de ficción”, lo hayan podido hacer en formas más abiertas y consecuentes que en otros ámbitos sancionados por un catolicismo cultural.

También esos “otros” inventados por españoles, después por los indígenas, pasarán pues, a configurarse como modelos de alteridad e identidad; pero este tipo de figuras estarán aún más “ficcionalizadas” y abstraídas en el nuevo contexto (moros, judíos), interrelacionadas con otros personajes mitológicos locales subyacentes y, sólo a veces, con personajes relativamente históricos o “canónicos” culturalmente (ciertos héroes prehispánicos, presencias raciales como la negra, etc.). Por otro lado, estos personajes se solaparán, no sólo con esos seres mitológicos o “sobrenaturales”, si no, también, con unas entidades, a veces genéricas (como ciertas nociones de “lo silvestre”), o también “íntimas”, “anímicas”, vinculadas o incluso constitutivas de “la persona”, relacionadas con las emociones, la consistencia, los deseos, la percepción; incluso con la conciencia de “uno mismo”, y no sólo, indirectamente, de unos “otros”.

En ese sentido, los judíos, por ejemplo, han penetrado en el imaginario indígena por su relación con la Pasión; pero también, al igual que los moros, por su antagonismo a Santiago en una tradición narrativa y dramática más compleja. Del mismo modo lo han hecho unos “diablos”, a través de medios muy diversos, las pastorelas, los combates a San Miguel, la pintura, etc. O también unos “negros”, como prototipos de sirvientes o magos, al igual que algunos “viejos”; ó unas “españolas” como malinches, “indios” como danzantes o apaches de *western*, etc. Asimismo, la televisión inspira actualmente, muchas personificaciones, por ejemplo diabólicas bajo la forma de Freddy Kruger, Hitler, Salinas, Bin Laden, etc.

No cabe duda de que mayas, zapotecos, hueyapeños, etc., se asociarán más con unos “cristianos” que con esos personajes abyectos. Pero serán tales “cristianos” en tanto que tienen, también, algo de “moros”, “aztecas” o “españoles” con lo que luchar. O, más precisamente, porque lo “contienen”, en ambos sentidos de la palabra, quizá en un interior o lugar recóndito -como una sombra- y han de mantener, como buenos cristianos, esa “otredad” subyugada y controlada en la vida diaria. Esta cotidianeidad estará, a su vez, especialmente interferida por una constante “conciencia dramática” de su papel, por una particular ceremoniosidad -vinculada a la propia definición de “cristianismo”-, así como por un constante acotamiento de la espontaneidad.

Los personajes son arquetipos abstractos, pero también personificaciones de unas dimensiones más íntimas, incluso de “esencias”; podrán ser también considerados representaciones de facetas y “estadios”, anímicos y ontológicos. Así, más que una división o conflicto entre un “ellos” y un “nosotros” estas danzas se contemplarán como

“combates internos” o, según desarrollan otros trabajos, desde una concepción del “otro en mí”²⁴. Algunos de estos estudios, más que en el “personaje”, están específicamente centrados en sus actores, la “persona” y, a menudo, en su relación a fuerzas exteriores o a un contexto extracomunitario. Así, por ejemplo, en referencia a la construcción tzeltal de la persona, Pitarch afirma: “podemos reconocer en ella un intrincado juego de repeticiones y diferencias entre el interior del cuerpo (el corazón) y el mundo exterior a Cancúc. El afuera se halla copresente en el corazón; el extraño está dentro de uno mismo (...)”; y además “el fuerte carácter étnico de ese otro íntimo”, un alma, más bien un conjunto heterogéneo de entidades anímicas, es -en ese grupo étnico particular, paradójicamente de gran conservadurismo cultural- de rasgos “castellanos” (1996:107).

Algunos de estos estudios sobre la persona en contextos amerindios inspirarán nuevas perspectivas para un análisis de estos personajes en las danzas zapotecas, si no como un tipo de representaciones “anímicas”, como un conjunto de rasgos, capacidades o emblemas que pueden ilustrar, en comparación con otros materiales etnográficos, ese ámbito de representación del sujeto, implicado, a su vez, en una visión y representación del mundo.

La comparación de algunas de estas interpretaciones etnográficas sobre la persona en grupos mesoamericanos podrán iluminar, a su vez, aspectos generales sobre el carácter cultural de los zapotecos, el tipo de mestizaje no sólo en sus formas de expresión si no de pensamiento, incluso podrán contribuir también en su matización como grupo cultural o sus variantes.

En relación a estas personificaciones recurrentes en distintos ámbitos culturales amerindios, cabe volver a citar a Gutiérrez Estévez (1993:362), quien se opone a una intercambiabilidad entre una serie de personajes malignos diferenciados, como los judíos, moros o diablos que, aquí, serán ulteriormente enmarcados. Aún así, el autor acepta que sean “equivalentes” en distintas funciones y capaces de “construir distintas expresiones de la alteridad” en una identidad étnica dada, poniendo por caso la tzotzil. En ese caso, se explica, éstos personajes son considerados “metáforas”, que ayudan a pensarnos a “nosotros” y a “nuestros otros”, vecinos descarriados, paisanos malévolos, brujos, asesinos, ladrones, etc.

Aquí, sin embargo, de manera algo diversa, estos personajes serán tomados no sólo como metáforas, si no, efectivamente, como metonimias -o más precisamente, como metáforas de metonimias-. Estos personajes, como las diversas entidades que según proponen algunas etnografías, por ejemplo en Mesoamérica, constituyen a la “persona”, podrían llegar a considerarse un tipo de representación de esencias personales; estas esencias, aunque diferenciadas y a veces con valores contrapuestos, tienen rasgos pertinaces, como el de la “alteridad” y conforman, culturalmente, ciertos aspectos de la identidad personal o del sujeto²⁵.

²⁴ Ricoeur en Gutiérrez Estévez, 1993:376 y 2000; ó Pitarch, 1996:134 y 168.

²⁵ Aún así, se matizará el carácter de estas “representaciones”, no tanto como metafóricas, ni metonímicas si no, de manera similar a como propone Pitarch (1996:97), por una “analogía” —que en este caso se aplicará a cualidades dramáticas y “miméticas”—, entre seres o cosas diferentes pero con atributos, detalles o fragmentos semejantes.

Así, si para algunos grupos como los tzeltales “sus almas representan justamente lo opuesto de lo que es ser un indígena, o mejor dicho, ser indígena es no ser lo que son sus propias almas” esto mismo podría ser aplicado, en una relación de similar inherencia o intimidad, respecto a los zapotecos y sus personajes teatrales; si bien este análisis, como en ese caso, exigiría examinar “relaciones de fuerza que tienen su origen en el exterior” (Pitarch 1996:23). Aún así, estas danzas, más que proyecciones hacia el exterior -como el turismo o las instituciones e identidades naciones, según suelen proponer estudios previos- parecen más bien dirigidas a representar e indagar en una identidad más íntima, incluso personal, en sus distintas facetas, incluso estadios, así como en unos distintos niveles de interacción.

Algunos de esos aspectos de la persona, a veces unas esencias, a comentar (“la limpieza de corazón”, la “gracia”, la “clarividencia”, la “llama vital”, una “inherencia” con lo sagrado etc.) pueden tener connotaciones positivas y aparecerían entonces representadas en otras facetas, pero de los mismos personajes, tanto por unos marciales “cristianos”, dignos “aztecas”, incluso por valientes “moros”. Sin embargo, otros de estos aspectos, igualmente “personificados” en distintos personajes más específicamente malévolos o ambiguos (connotados por la animalidad, la volubilidad, el egoísmo, la envidia, la impulsividad, etc.), aunque recónditos o disimulados en la persona (o en la actuación de los personajes o sus bandos) serán, por el contrario, ritual y teatralmente “combatidos” por su potencial maléfico, cuando no dominados o subyugados, al igual que se pretende en la vida cotidiana.

Las danzas serán así una buena expresión de cómo se conciben estas sociedades zapotecas, incluso de una organización y visión cultural del mundo y de la “persona”, en su multiplicidad y en relación a las distintas cualidades de los personajes a sus ámbitos de acción y a sus repertorios, también, como encarnaciones del mal.

Las danzas, en definitiva, más que una identidad, representan a la persona y sus tensiones. O cómo ya ha sido señalado respecto a algunas de estas representaciones y de sus actores:

“su consistencia es siempre precaria y nunca sustancial, aunque todos los implicados, ‘nosotros’ y ‘ellos’ han de pretender que tenga una apariencia de ‘realidad’, de ‘identidad’ propia y ajena. Pero esto no es si no ilusión óptica. Como no hay un ‘yo’ o un ‘nosotros’, tampoco hay un ‘ellos’ o un ‘nosotros’ separados, diferenciados por estar en un espacio diferente, por estar al otro lado del espejo. Todos estamos en el mismo espejo (...)” (Gutiérrez Estévez 1993:375)

En efecto, un “nosotros” o un “ellos” de carácter étnico, pueden llegar a aparecer y a encontrarse, a pesar de las diferencias, en un mismo lado del espejo. Sin embargo, versiones de esos mismos personajes o encarnaciones de esencias más “anímicas”, espirituales, -“imaginarias” si se quiere-, sí se encontrarían, al menos en este contexto zapoteco, en distintos lados, en un mundo y “su sombra” dónde aún hay salvajes y gentiles; aunque también -ya sea en sueños, apariciones o incluso “dentro” o “fuera” de mí- estos ámbitos y reflejos estén interconectados:

Como viñeta o ilustración final de esta interrelación o infiltración entre lados y esencias en la que se indagará, se puede recordar una ocasión en que don Pantaleón, un amigo

serrano, fue encontrado por su compadre Eloy una tarde en el río, junto a su milpa. Don Panta, sin embargo, ya estaba a esas horas en casa, cenando con su familia. Eloy le saludó y preguntó por algunos de sus familiares que suelen acompañarlo al campo. Don Panta -probablemente refiriéndose a los “tejones” como después se dilucidó- respondió que sus “hijos” le estaban “dando mucho trabajo y preocupaciones”, sobre todo, en esos días de recolecta; en esa época, en efecto, los campesinos llevan y echan sus perros a esos roedores, para que no perjudiquen la cosecha. Que *el dueño del monte*, encargado de los animales silvestres –quién usualmente toma la forma de un hombre alto y barbado-, pueda transformarse, a su vez, en un “compadre”, incluso en “uno mismo”, muestra algunas de estas infiltraciones entre los dos lados del espejo en los que se indagará. El *dueño*, como otros seres, habita sin duda en el “otro lado”; pero además de por cuevas o pasadizos, hay otras formas en las que se producen contactos o relaciones entre éstos y los zapotecos, ya sean de semejanza, inversión, comunicación o también daño, como se verá en el siguiente capítulo.

3. Desdoblamiento y Combate: las Danzas y sus Prototipos

La vida cotidiana de los zapotecos está jalonada por episodios significativos de música, baile y danza. Se baila en las celebración del ciclo vital o anual y también durante sus preparativos. Se baila en las fiestas a los santos, en las bodas e incluso tras algunos entierros²⁶. En las fiestas más importantes del calendario católico se organizan *danzas*, pero también se celebran episodios con turnos protocolarios de *jarabes* y otros *bailes* más abiertos. Esta pulsión por la ordenación, secuenciación y coordinación del movimiento será analizada como una actividad en sí misma y comparada con otras representaciones zapotecas particularmente “tensas”, en un sentido dramático²⁷.

Muchas *danzas* están además dramatizadas; la mayoría de ellas sigue un patrón de “combate”, no siempre antagonico sino también de complementariedad. Esta “tensión dual” organiza muchos aspectos de la vida social de los zapotecos, desde las relaciones conyugales o familiares, la política o la interculturalidad; pero también predomina en la interacción con entidades sobrenaturales o en escenarios ontológicamente diversos, como el mundo de la ficción o los sueños. Estas relaciones incluyen también las que se establecen dentro de la propia persona, un combate o tensión “con uno mismo”.

El carácter de estos combates y sus metáforas es discursivo pero también dramático, interactivo y fáctico, insertados en redes de símbolos culturalmente propias; aún así, las danzas zapotecas son actividades más pragmáticas que simbólicas. Es decir, las danzas y sus secuencias no se dotan de significados explícitos o particulares, ni tampoco de exégesis elaboradas, sino que se desarrollan y transmiten sólo con la práctica. Estas danzas son particularmente dinámicas y mecánicas, connotadas de un modo similar al de los universos sociales y los esencialmente corporales, como ocurre en la mayoría de las relaciones interpersonales o en la lucha contra la enfermedad o la muerte.

A diferencia de los estilos oaxaqueños y zapotecos de “baile”, las “danzas” zapotecas son más que la expresión escénica, corporal e instantánea de una emoción personal; las “danzas” son productos culturales densos y complejos, más similares al “teatro”²⁸. La tradición musical de Oaxaca es rica en *bailables* de coreografías sencillas y espontáneas normalmente en pareja, como los *jarabes mixtecos* o los típicos de los zapotecos del valle y la sierra, los *sones valseados* del Istmo, las *chilenas* de la costa etc. Estos *bailes*

²⁶ A pesar de la tristeza, los funerales de niños pequeños, hasta unos 6 o 7 años, tratan de celebrarse y considerarse como eventos alegres por su conversión en *ángeles*. En la sierra, los no bautizados o pre-verbales van al limbo en forma de paloma, pero su paso por la tierra quema, como un sello, la punta de sus alas.

²⁷ Se utiliza *cursiva* para los términos que los zapotecos usan en zapoteco, traducen o utilizan en castellano; contrasta con la “comillas” que se utilizarán para citas o enfatizar conceptos a lo largo de este trabajo. Las mayúsculas en los Bandos de las danzas y otros grupos se utilizan en su interpretación como “equipos interactivos” según la definición de Goffman (1971:90); también se utilizarán en las danzas particulares (i.e Danza de la Pluma o Danza de Viejos) para incidir en su carácter de “evento total”.

²⁸ Brandes cita definiciones de “danza”, en el castellano popular de México, como actuación teatral y coreografiada, así difundidas también en contextos indígenas (1979:26). Y otras más genéricas sobre la danza como símbolo de emociones, “symbol of the way people feel”; o “a story in which people unselfconsciously act out their own feelings about themselves and their society” (Royce, A. y Geertz, C. respectivamente, en Brandes, S., 1979:25)

y sus ciclos, según se organizan en los pueblos zapotecos, tienen una trascendencia social y simbólica. Los *jarabes* del Valle, por ejemplo, son muy formales; las parejas se distribuyen jerárquicamente y bailan enfrentadas, nunca agarradas.

Las *danzas*, por otro lado, son puestas en acción más complejas, no sólo del particular engranaje social de estas comunidades, sino de sus concepciones mitológicas y filosóficas. De manera inversa que en los bailes, los *danzantes*, por ejemplo, requieren de un aprendizaje, de una implicación en numerosos gastos, ceremonias y ensayos en los que participan y colaboran otros músicos, actores y gestores. Las “danzas” se analizarán siempre en relación a un contexto social y ritual y a otras actividades paralelas. Este contexto pueden integrar también el “baile”, sus pasos y músicas o su ordenación en parejas; las danzas, sin embargo, además de gestualizadas, incluso dramatizadas, están engarzadas en coordinaciones más complejas, en episodios o ciclos y dentro de redes más amplias de símbolos culturales.

Además de dramatizadas -a veces también dialogadas en base a textos-, algunas de estas danzas están *interactuadas*, según repertorios orales e improvisaciones muy diversas. En este sentido las danzas, respecto al baile e incluso a un “teatro”, no sólo trascienden el marco de la expresión o de la re-presentación de un sentimiento, idea o situación, sino también trascienden el de la propia ficción, conectando con realidades cotidianas y sobre todo con una acción ritual, esencialmente performativa.

Como se verá, estas danzas, sobre todo las más dramatizadas e interactuadas, se asemejan más al “teatro” que a un “baile”; pero, más aún, se asemejan a la “realidad” o, mejor dicho, a distintos “tipos de realidad”, aunque sin tantos de los recursos dramáticos o espectaculares del teatro occidental o profesional. Las danzas zapotecas se ejecutan por grupos preestablecidos de danzantes, que actúan en periodos específicos, en función de temáticas o tramas concretas –a veces argumentos textuales o documentos escritos-, con disfraces y personajes reconocibles por todos, en escenarios precisos y con parafernalias muy elaboradas. Requieren ulteriormente de numerosos cooperantes particulares y de instituciones paralelas para sus preparativos y desarrollo. Tienen profundas implicaciones en la vida social y una dimensión simbólica, en distintos niveles, no sólo colectivo, sino también en uno íntimo o personal y también de conexión sobrenatural o cosmológica. Así, más que su “teatro”, las danzas son para los zapotecos un “anti-teatro”, corresponde al mundo de “lo real”. Del mismo modo que sucede en otros contextos culturales predominantemente orales, lo teatral, como lo ritual, se concibe de una manera similar a la realidad: activa o crea el mundo más que sustituirlo o representarlo.

Este tipo de espectáculos danzados tienen lugar en muchos pueblos americanos, incluso en ciudades o conurbaciones, pero es en las comunidades indígenas donde son más persistentes y originales, donde se integran en mayor medida en la vida cotidiana, política y ceremonial, y donde llegan a configurarse como un “evento total”, no sólo discursivas sino dramático. Son representaciones que incluyen tradiciones orales, escritas, dramáticas e interactivas, que “reproducen” y al mismo tiempo “construyen” la realidad, por lo que podrán ser consideradas un “meta-género”. Las danzas zapotecas serán comparadas con otros aspectos y prototipos de teatralidad local, insertadas en la vida cotidiana y ceremonial de Santa María y San Juan.

Las danzas indígenas de Oaxaca, a diferencia de los *bailables*, tienen coreografías elaboradas y composiciones musicales, a menudo propias; son los llamados *sones de danza*, unidades coreográficas y a veces también narrativas. Estos *sones* son interpretados y transmitidos por *maestros de danza* o de instrumentos tradicionales (violín, tambor y chirimía), hoy progresivamente sustituidos por las *bandas filarmónicas*. Algunas danzas se dramatizan con *parlamentos* o *relaciones* en castellano y otras con discursos e improvisaciones en lenguas indígenas. Algunas representaciones, aún esencialmente dialogadas o dramatizadas mímicamente (las llamadas “Pastorelas” o incluso el “Carnaval”), se articulan hasta tal punto con música y baile que acaban por ser consideradas *danzas* por quienes las representan; también se asemejan a éstas en los medios de organización y los estilos de presentación. Los preparativos, los ensayos, la transmisión de los parlamentos o relaciones, a veces también la música, queda al cargo de esos *maestros*, figuras reconocidas por su labor, aunque sólo excepcionalmente remunerados.

Algunos grupos de danza, al igual que las bandas, sobre todo en la Sierra, hacen “gozonas” con comunidades de su región, intercambiando actuaciones por sus respectivas fiestas. A veces también los paisanos que viven en ciudades “invitan” a las bandas, ocasionalmente a grupos de danza, para que actúen en distintas fiestas o en la Villa de Guadalupe. Además, en esos destinos de migración de México o Estados Unidos, se están formando actualmente grupos de danza; también nuevas bandas, algunas mixtas o integradas por músicos de distintos pueblos e incluso regiones, entre las que se establecen similares intercambios internos. Esta comunicación muestra la interrelación de tradiciones de música y danza entre distintas comunidades de Oaxaca, que continúa en esos nuevos destinos. Si bien algunos maestros emigrantes logran organizar espectáculos y grupos de danza en México o Los Ángeles, éstos están, a diferencia de las bandas, exclusivamente protagonizados por miembros de una sola comunidad. Esta tendencia de los grupos de danza, diferentemente de los de música, en el mantenimiento de una participación y repertorio eminentemente comunitarios, reforzará una interpretación de las danzas como divisas de identidad local, pero también como importantes gestoras de una organización social y ritual comunitaria, ahora también trans-local²⁹.

Como se verá, se han formado grupos de música permanentes, y algunos de danza, en Oaxaca, México y sobre todo en Los Ángeles, dónde ya existen al menos medio centenar de bandas, serranas y del valle, requeridas por grupos de emigrantes zapotecos y oaxaqueños cada vez más heterogéneos. En California existen varios grupos de danza, algunos infantiles, de la Pluma, de danzas villaltecas, sobre todo yalaltecas; hay incluso un festival o *Guelaguetza de Los Ángeles*.

²⁹ En los nuevos destinos de migración, sobre todo en Estados Unidos, los zapotecos se contactan y reúnen por regiones, además de por comunidades, a través de encuentros deportivos, de bandas de música, incluso algunos festivales con celebraciones de danza. Estas redes evidencian el surgimiento de nuevas identidades, como la “zapoteca”, pero también la consolidación de otras, antes más desdibujadas, como la “serrana” y otras más sectoriales, la de “Tlacolula”, “Cajonos”, “sector Zoogocho”, etc. Ver también Hirabashi (1993), Klaver (1997) o Mangarrez (2008). Con todo, aún en este contexto particular o relativo de la emigración –incluso con influencia en los pueblos–, la mayoría de las celebraciones (y por tanto una parte sustancial de la identidad), sigue especialmente circunscrita a los miembros de la comunidad de origen.

Muchos pueblos zapotecos, como los dos que se analizan en este trabajo, tienen un repertorio de varias *danzas* que se escenifican periódica o aleatoriamente pero siempre en fiestas del calendario católico, ya sea por iniciativa de un grupo de danzantes, por patrocinadores específicos o *gentes de gusto*, o bien por las autoridades municipales. Las autoridades suelen canalizar, en distintas medidas, la inercia de los danzantes y otros participantes. Según el pueblo, el tipo de danza o de fiesta, la organización y el espectáculo puede ser una *costumbre* y desencadenarse de manera más o menos mecánica, o bien, desarrollarse bajo iniciativas particulares más fluctuantes, sobre todo para fiestas menores. A diferencia de otras regiones indígenas (como los Altos de Chiapas donde las obligaciones de algunos funcionarios incluyen no sólo fomentar sino también patrocinar y actuar en las danzas), los danzantes zapotecos son fundamentalmente voluntarios que hacen mandas o *promesas* a los santos (*chnalazhe'*, ZZ, desear o expresar un deseo desde o con el corazón)³⁰.

Aún así, algunos individuos convierten estas promesas o acciones privadas en servicios al pueblo y a los santos, mediante su institucionalización en ciertas *mayordomías*, informales pero persistentes en las estructuras cívicas. Estas mayordomías tienen, a su vez, gradaciones internas según los pueblos y los repertorios. Aún así, algunas están más formalizadas o vinculadas a las fiestas de santos mayores o patronales; también, a personajes protagonistas (por ejemplo, el que representa a Moctezuma en el Valle o a Bernardo en la Sierra), comparables a los compromisos de los antiguos mayordomos. Otras, en cambio, son patrocinios parciales asociados a instituciones menores como los barrios, santos o personajes secundarios, como se verá, en el caso de las “Malinches” en la Pluma, de las “esposas de Diablos” en la Sierra o el particular caso del “Centurión” de Santa María.

Pero además de estos servicios comunitarios, con el correspondiente prestigio que les apareja, los zapotecos bailan igualmente por diversión, por gusto y, sobre todo, por “devoción”. Éste es un modo de agasajar a los santos y a sus delegados terrenales, las autoridades, correspondiéndoles en un ineludible pacto de reciprocidad. Asimismo se agradece a los primeros las cosechas, una curación o un milagro, o también se danza para solicitarlo.

Muchas de las “danzas” zapotecas, como ocurre en una extensa tradición hispanoamericana, refieren de manera aparente a un “conflicto”, principalmente de tipo histórico, étnico o religioso. Suelen enfrentar a bandos de personajes cultural o moralmente diferenciados, habitualmente a unos Cristianos contra bandos de estafalarios o excéntricos enemigos. Estos Moros, Judíos, Españoles o Aztecas, con sus connotaciones étnicas y malignas, pueden ser englobados en una categoría culturalmente predeterminada de “otros” o de “enemigos malévolos”. Pero, también, en otra clasificación más general y “ontológica”, relativa a la persona y a su constitución

³⁰ *Premes*, ZZ, voto, promesa. *Chnalazhe'* ZZ: 1. desear. 2. hacer un voto o promesa; (*Chna*, decir, pedir, desear” y *lazhe'*, corazón; o sea, decir o expresar un deseo de o con el corazón. Se verán otros verbos de voluntad, pensamiento, emoción o actitud vinculados a *lazhe'*.

que, aunque siempre culturalmente matizada, podría definirse o generalizarse como una categoría de “el otro en mí” o danzas de *locos, salvajes o monstruos*³¹.

De hecho, ya sean “cristianos”, “indios”, “viejos” o “españoles” sus distintas imágenes puede coincidir o divergir de maneras múltiples dentro de un mismo repertorio e su imaginario, desafiando relaciones habituales de identidad o volviéndolas reversibles. Así independientemente de una posición moral o étnica, siempre relativa, los personajes de las danzas y otras representaciones serán interpretados precisamente por esa exclusión no coyuntural, de todo tiempo y todo espacio, de toda cultura o ámbito de lo humano. Más que como *enemigos*, estos personajes de las danzas se presentarán como algo genuino y más primordial que hay en el hombre, en una parte quizá sagrada o imperecedera.

Las categorías y emblemas de las danzas y de sus protagonistas se funden y divergen en infinitas variantes regionales por toda la América hispana. Aún así el conflicto es persistente y su dicotomía se articula, al menos en las danzas indígenas, en términos culturales y simbólicos locales y concretos, por encima incluso de pautas étnica o históricas de validez general o de significado intercultural; aunque así se podrán llegar a establecer algunos también en ese sentido. No extrañará así que incluso “diablos”, “negros”, “romanos”, incluso “diablos” puedan encontrarse indistintamente en ambos lados de la balanza o que puedan, asimismo, transitar entre ellos, dentro incluso de un único repertorio local.

Los emblemas de estos personajes, de diversos orígenes culturales e históricos, suelen definir unos *tópicos* o temáticas que caracterizan y distinguen las danzas zapotecas y otras danzas amerindias. A menudo estos orígenes son remotos, mixtos o confusos, delimitando las danzas sólo de manera nominal; así sucede con los emblemas “moros”, “judíos” e incluso con los de los propios “indios”, que adquirirán significados nuevos, particulares y relativos, muy diversos de los de sus matrices históricas.

El estudio y comparación de los repertorios de danzas en dos comunidades diferenciadas, pero dentro de un mismo ámbito cultural zapoteco, pretende revelar una serie de constantes etnográficas en las danzas, más allá de sus habituales interpretaciones históricas o folklóricas, que permita, finalmente, comparar otras representaciones mesoamericanas y sus respectivos contextos sociales y rituales.

Prototipos de danzas y sus “infiltraciones”.-

En este trabajo se presentan dos grandes grupos o categorías de danzas, según se desprende del estudio del repertorios de dos pueblos zapotecos, compartidos, a su vez y

³¹ Como se comentó en la introducción, estos bandos de enemigos, aunque “funcionalmente equivalentes” en su “alteridad malévola” (Gutiérrez Estévez 1993:362), son más que una encarnación de la otredad étnica y religiosa desde una visión culturalmente particularizada, sino también de una alteridad *intrínseca*, relativa a la persona y a su definición, también culturalmente determinada. Así, no sólo es un “otro malévolo” sino lo que hay “del otro en mí” o “el enemigo dentro de mí”.

de manera relativamente similar, por los de los pueblos adyacentes. Unas danzas se definirán como “bélicas” y otras como de estilo o tipo “carnavalesco”. Esta distinción se observa asimismo en los repertorios de muchos pueblos y grupos indígenas mesoamericanos.

Las primeras danzas se identifican, a grandes rasgos, por dramatizaciones de desafío, persecución, lucha o combate; están frecuentemente asociadas a *relaciones* o *parlamentos* en castellano de Conquista o Reconquista y también a un teatro hispano, aún más específicamente “evangelizador”, del que derivan algunas Pastorelas y otras representaciones de temas bíblicos.

Por otro lado, se presentará otro conjunto de danzas “carnavalescas” o *chuscas*, como también se les llama en algunos pueblos, caracterizadas por discursos e improvisaciones en lenguas indígenas y por un “estilo” de actuación de apariencia más “indígena”. Este es el caso de las muy difundidas danzas de *Viejos* en toda Mesoamérica y de un paradigma oaxaqueño, presente también en el centro y sur de México, de danzas de *Negros*; se podría incluso derivar este último a uno más amplio de “revisión étnica”, como las danzas que ahondan en la alteridad de vecinos o ciudadanos, las de *Mixes*, *Tehuano*s, *Chiapanecos*, *Rubios*, *Charros*, etc. Asimismo, dentro de este prototipo se discutirán sus vinculaciones con otras danzas o representaciones de *Diablos*.

Estas dos categorías, “prototipos” o “géneros” de danzas, aunque son una síntesis teórica, reflejará distinciones culturales y estilos de representación identificados por los miembros de las comunidades. Se señalará, sin embargo, el grado de precisión con que los zapotecos distinguen entre uno u otro tipo de danzas. Estos “prototipos” resultarán útiles, sobre todo, para analizar danzas, con mucha frecuencia recurrentes en ambos géneros, dentro del repertorio particular de muchos pueblos de Oaxaca. Aún con todo, las clasificaciones no harán sino revelar profundas conexiones o “infiltraciones” entre ambas categorías, que permitirán analizar mejor las danzas en su conjunto, estableciendo no solo particularidades históricas y geográficas, sino permitiendo nuevas interpretaciones y generalizaciones culturales y simbólicas.

Estos prototipos se considerarán como unos “géneros dramáticos” (incluso como unos “meta-géneros” de acción e interacción) que revelarán distinciones entre danzas, estilos y conceptos de representación; así como de interacción y dramatización en ámbitos culturalmente relevantes, no sólo escénicos o estrictamente “teatrales”.

Danzas bélicas.-

Existen múltiples dramatizaciones de “La Conquista” en América; en ellas se enfrentan distintos bandos de Españoles o Soldados contra caudillos y bandos indígenas, como los encabezados por Moctezuma, Tecún Umán, Atahualpa, incluso por héroes más locales como Condoy, rey de los Mixes. Asimismo son recurrentes las danzas de “Reconquista” o “morismas americanas”, que enfrentan a distintos Moros, Turcos y Mahomas contra Carlomagno, sus Pares u otros Cristianos, frecuentemente encabezados por Santiago en lucha contra unos Judíos. Estas danzas, además, se renuevan y actualizan en diferentes versiones, algunas “nacionalistas”, como las de Mexicanos contra Franceses y en unas

particulares derivaciones “civilizatorias”, de diversos ejércitos contra Chichimecas, Apaches, Comanches y otros Indios.

Esta persistente dramatización del conflicto se hace especialmente evidente dentro de contextos indígenas y con tópicos diversos. Algunas representaciones tienen un origen secular o folklórico, como las que enfrentan a Tigres y Cazadores, Comerciantes o Arrieros contra Ladrones; la mayoría, sin embargo, se vincula a esas conquistas evangelizadoras o a algunas temáticas bíblicas, como las que enfrentan a David y Goliat, a Ángeles o Pastores contra Diablos y Vicios, a Romanos o Fariseos contra distintos Cristianos.

Estas danzas “bélicas” son especialmente frecuentes en regiones indígenas y mestizas de México. Se presentan con solemnidad en las fiestas del calendario católico, como ofrendas de devoción a los santos que requieren de un importante esfuerzo e inversión económica de sus intérpretes. Así mismo son muy recurrentes las dramatizaciones de esa otra tradición “evangelizadora” asociadas, sobre todo, a la Navidad o la Pasión que, como se verá en contextos indígenas, pueden llegar a ser interpretadas o dramatizadas como “conflicto”.

Las danzas de este prototipo bélico de teatralidad conviven en un mismo repertorio o ciclo ritual, con otras danzas y pantomimas paralelas, de forma y significado aún más local, que serán analizadas y enmarcadas dentro del prototipo “carnavalesco”. En muchos pueblos indígenas de Oaxaca, y como se evidenciará en el caso del Valle y la Sierra aquí analizados, resulta casi una “constante” que sus repertorios contengan danzas de ambos prototipos³². Por otro lado, en pueblos excepcionales, en que no persisten o no se registran danzas carnaavalescas en los repertorios, sus personajes si aparecen “infiltrados”, como secundarios o cómicos en otras bélicas o más formales; o bien, aparecen en los repertorios de pueblos vecinos con los que se intercambia y comparte, sino la representación en concreto, si un mismo universo cultural.

Danzas carnaavalescas.-

Estas danzas son, con frecuencia, interpretaciones humorísticas de pueblos extraños, pero también actuaciones transgresoras o imitaciones que involucran no sólo a los paisanos, sino a los propios vecinos y autoridades de la comunidad. Los Zapotecos imitan a unos Mixes, éstos a unos Chinantecos y todos ellos a unos Negros, a unos Diablos acatrinados o a unos Viejos, con los que les une una paradójica relación de antagonismo e identidad³³.

³² Además de en registros institucionales u oficiales (CDI, DGCP; ver también I. de León, 1988) se ha verificado, mediante una prospección etnográfica, esta “constante” que advierte danzas de los dos prototipos en la mayoría de los repertorios de la mayoría de los pueblos, zapotecos e indígenas, del Valle Valles y también de la sierra norte o Juárez. Algunas danzas, sobre todo carnaavalescas, no aparecen, sin embargo, en esos registros “oficiales”, porque han pasado a considerarse improcedentes o “políticamente incorrectas” por autoridades o promotores. La documentación más especializada, por ejemplo en sedes de la DGCP o elaborada a partir de entrevistas con esos promotores, lo confirma.

³³ Dentro de estas interpretaciones de gentes ajenas o “alteridad” se incluirán también ciertas danzas de Aztecas (también algunas de Malinches o Indios), a menudo sin dramatización de lucha o combate, que

Estas danzas juegan más con la tensión que genera la “otredad” que con una representación de combate o conflicto. Sin embargo, como se verá, en estas danzas también existe un combate latente, que se desarrolla de manera más íntima y velada, sólo descifrable con un análisis más profundo de la configuración de la identidad zapoteca y de su construcción de la persona. Algunos Indios, por ejemplo, son una paradójica derivación de sí mismos; pero también, los “Viejos” pueden ser representaciones idealizadas o disímiles, incluso enfáticamente “alteradas”, de los viejos actuales o de uno ancestros.

Como se apreciará en el capítulo correspondiente, las danzas “carnavalescas” más recurrentes en el contexto zapoteco de este estudio, se podrían agrupar en una serie de subtipos, aún así, frecuentemente interconectados entre sí:

- a) Danzas que indagan en una “**alteridad**” eminentemente étnica o cultural, como las de *Mixes*, *Tehuano*, *Chiapanecas*, *Borrachitos*, *Rubios*, *Cantinflas*, *Payasos*, *Cavernícolas*, *Locos*, *Marqueses*, etc.
- b) Las variantes de “**Viejos**”, aún muy difundidas, incluyen desde recreaciones idealizadas hasta representaciones estrafalarias y transgresoras, como las danzas de *Huenchos*, *Huenche-Nene*, *Huenche-Viejo*, *Malviejos*, *Sombrerudos*, *Enanos*, *Huenche Amarillo*, etc; a veces con intervenciones animales, como los *Viejos de Conejo* o *Ardilla* (disecada) o con el *Torito* de petate o cohete.
- c) En algunas danzas, como las anteriores, intervienen emblemas animales o bien su encarnación en personajes animalescos, como las danzas de *Changuitos* (o Monos), del *Tigre* o del *Torito* y también unas relacionadas con negros animalescos, como los *Negros Colmilludos*.
- d) Las danzas de “**Negros**”, como las de Viejos, son tan recurrentes en Oaxaca que podrían configurar su propio prototipo; ambas están ampliamente difundidas en toda la Sierra Norte hasta Veracruz y Puebla, entre zapotecos, mixes y chinantecos; también en el valle, donde los Negros, al igual que los Viejos, aparecen o protagonizan numerosas danzas.
- e) Finalmente, las danzas de “**Diablos**” están más difuminadas en esta región, aunque si aparecen vinculados a Viejos, Negros y de “otredad”, por sus emblemas animalescos y sobre todo acatrinados o citadinos. Así son las danzas de *Cuerudos*, *Tejorones* y algunos *Rubios* que son viejos y arreadores de la Mixteca y la Costa Chica, una área oaxaqueña con numerosas danzas de *Diablos* enmascarados. En la región zapoteca aparecerán también bajo múltiples personificaciones del mal durante los carnavales (así como en algunas bélicas frente a Ángeles o Pastores)

La mayoría de estos bailes y pantomimas son de carácter humorístico, incluso trasgresor, aunque algunas, sobretudo las de “alteridad” étnica se han difuminado o “corregido” por influencia de políticas educativas e institucionales, por la migración y por una mayor comunicación entre comunidades y regiones étnicas. Algunas danzas carnalescas afirman una identidad colectiva por oposición a otras etnias o poblaciones vecinas, pero sobre todo ejercen sanciones comunitarias, con burlas o sátiras a vecinos,

en algunos pueblos de la Sierra o la Mixteca, los asemejan más a unos estrafalarios “salvajes”, “cavernícolas” o “apaches” de película que a las recreaciones de guerreros de gusto prehispánico (y estrictamente bélicas) de sus vecinos vallistas, como la Pluma.

funcionarios y comarcanos. Suelen ser particulares, a veces originales, de cada pueblo, aunque mantienen unas constantes dentro de regiones étnicas, culturales o incluso por secciones parroquiales.

En líneas generales, las danzas “bélicas” se representan en las fiestas patronales, de manera formal y solemne, intercalando, entre los parlamentos, alabanzas y plegarias a los santos y patrones. Las danzas “carnavalescas”, en cambio, no suelen representarse en las fiestas estrictamente dedicadas a los santos. Aunque relacionadas con el calendario católico, estas danzas suelen celebrarse en los días habituales de Carnaval o en torno al Miércoles de Ceniza y en otras fiestas móviles (o lunares), a veces relacionadas con la Semana Santa. Otras veces se celebran en la Navidad, en los días de Difuntos y en ciertas fiestas, como la Candelaria. Aunque solemnes o dotadas de una particular “seriedad” y ceremoniosidad, estas danzas se caracterizan por el humor, por una mayor improvisación y por su carácter más íntimo, frecuentemente de organización o patrocinio barrial. También, a diferencia de las promesas de los intérpretes voluntarios de las danzas bélicas, en las carnavalescas los participantes suelen ser elegidos por su habilidad dramática; y, en algunos casos, como las representaciones que involucran a funcionarios, estos están “obligados” por su cargo a “actuar” en ellas.

En esta presentación somera de algunas danzas ya se puede entrever, sin embargo, algunas de las “infiltraciones” entre prototipos o géneros en las cuales se profundizará y concretará más adelante. Las danzas de Reconquista o su evolución en las de Conquista, por ejemplo, fundamentalmente importadas a América desde el Mediterráneo, no se configurarían únicamente como la representación del allanamiento o combate del “infiel” sino también del “salvaje”. Estas representaciones ibéricas introducen unas ideologías religiosas y otras culturalmente más amplias, incluso laicas, sobre la identidad moral o social y su perfección. Pero sobre todo, en las derivaciones americanas de estas danzas intervendrán ciertas nociones y equivalencias amerindias de lo “salvaje”, igualmente “anti-cultural”, “pre-cultural” o “defectuoso”, pero con otras connotaciones y vinculaciones a lo primordial o “genuino” del hombre, en ese caso una noción de lo ancestral como sagrado, y lo “sagrado” en el sentido de otro tipo o “índole de humanidad”, con la que actualmente también se convive, como los *gwzha*.³⁴

Por otro lado, los bandos de estas danzas bélicas y muchos de sus emblemas son notablemente versátiles, intercambiables y reversibles; como todos los estereotipos son coyunturales, sólo dependen del lugar de dónde se mire. Pero esta insistencia en el conflicto, y específicamente en el caso zapoteco, hace pensar, además de en una situación de violencia, histórica o persistente, en otro tipo de combates, primigenios y a la vez recurrentes, relativos a eras o humanidades, pero que pugna simultáneamente y de manera cotidiana en el interior de cada persona. Así, más que un conflicto histórico o étnico se trata otro más íntimo y recóndito; de hecho no sólo pueden emerger en las versiones amerindias de “Conquista” o “Reconquista” en las fiestas patronales, sino

³⁴ El “salvaje occidental”, (Bartra, 1996) también está vinculado a la locura y lo animalesco como esencia primordial o natural del hombre; un “salvaje amerindio”, además de una enajenación siniestra, a veces vinculada a lo nocturno, estaría también asociado a los difuntos y a una otredad más intrínseca que extrínseca, como se apuntado en la introducción sobre las “índoles” de persona.

también durante la Pasión, en la Navidad, en los días de difuntos, en las reuniones sociales, en decisiones cotidianas, en procesos terapéuticos o acciones políticas.

Así, recapitulando lo sugerido, estas y otras “infiltraciones” entre géneros, a analizar de manera concreta en las danzas, se pueden resumir del siguiente modo:

1ª. Las danzas bélicas son, a su vez, representaciones de la “otredad” y de sus tensiones. Aunque estas tensiones son, aparentemente, como se ha comentado, de tipo étnico, histórico o religioso, este conflicto tendrá una dimensión “etiológica” y otra “ontológica”. Esas danzas bélicas representan, de manera soslayada, una “alteridad intrínseca”, comunitaria y también “personal”; mientras, las carnavalescas interpretan o reflexionan sobre esta alteridad de manera más flagrante, evidente. Esto no quiere decir que las bélicas reflexionen sobre la identidad étnica y cultural y las carnavalescas sobre una personal, sino que ambas lo hacen sobre todas estas facetas de la identidad, pero por diferentes caminos.

2ª Este “conflicto interno” es también “cosmológico”, constante y recurrente, activa y sostiene el mundo. El sostenimiento del conflicto, su continua activación -y, según han observado otros autores, una forma de anulación o equilibrio-, ya sea teatral o ritualmente, ya sea en el interior de la persona o en su proyección social, diferencia a los actuales zapotecos de sus antecesores, los gentiles³⁵; esto les prevendrá de un colapso o destrucción, del desequilibrio que llevó a otras eras de la humanidad a la anomia y la desaparición. Como se mostró en otras descripciones de mundos virtuales mesoamericanos³⁶, este conflicto se puede desarrollar en varios niveles, en el interior de la persona, en la vida cotidiana o en “una sombra del mundo”; aquí también se mostrarán algunas interconexiones entre esos mundos.

3ª Otra de las infiltraciones recurrentes entre estos géneros es el humor; si bien las danzas bélicas, así como las representaciones “evangelizadoras” de Navidad o Semana Santa, son eminentemente solemnes, siempre aparecen asociadas a personajes “carnavalescos”, cómicos o transgresores, ya sea como secundarios en las danzas o integrados en otros episodios del mismo ciclo ritual. Como se verá, ese humor tendrá un papel constructor, incluso “germinador”, además de trasgresor o destructor.

A lo largo de los siguientes capítulos se indagará y se presentarán otras “infiltraciones” entre estos prototipos de danzas o géneros dramáticos (unos “meta-géneros”) que permitirán una comprensión no sólo de las danzas sino de una noción de teatralidad zapoteca más amplia.

³⁵ Del mismo modo que según propone Gutiérrez Estévez (1996), en similares casos, consiguen unos “merecidos de Dios” o “renacientes” respecto a sus ancestros, y como desarrollará igualmente este autor (2000), un modo de contener, incluso anular, una violencia siempre latente.

³⁶ Pitarch (1998)

Capítulo 2

Personas y personajes en la escena social

1. La noción de “persona” y una visión “escénica” del mundo. Apuntes etnográficos.

La sierra norte o de Juárez está actualmente comunicada con el valle y la ciudad de Oaxaca por dos carreteras asfaltadas. Las dos regiones de este estudio se comunican entre sí también por estas dos vías principales. Los pueblos en la sierra, sin embargo, están unidos por precarias carreteras de arena, algunas con tránsito para camiones, además de por múltiples veredas y caminos. Hasta hace pocas décadas los serranos aún caminaban, durante dos días, con cargas de fruta o café hasta Oaxaca o Tlacolula. Atravesaban los altos de Cuajimoloyas desde donde se avistaba; a veces se les hacía de nuevo noche antes de alcanzarlo. En algunas de esas acampadas nocturnas, ya cerca de Teotitlán o Tlacolula, los serranos vislumbraban fiestas alegres y mercados efervescentes, llenos de gente y bullicio. Aunque estos espejismos solo duraban unos instantes, dan prueba de la atracción y el deslumbramiento que la ciudad y estos pueblos grandes del valle suscitaban en los serranos, y que aún se les aparecen en diversas circunstancias, como se verá, por ejemplo, en el interior de los llamados *encantos*.

En todo el Valle, también en partes de la Sierra, se cree que los pueblos y cerros de estas dos regiones están comunicados por redes de túneles o cuevas. Se podría recorrer bajo tierra desde Teotitlán a Mitla; incluso desde Yalálag, como hacen las ánimas. *Xia Behts*, uno de los cerros grandes de este Valle, tiene una cueva de acceso custodiada por una serpiente¹. La serpiente, con tres plumas en la cabeza –una roja, otra verde y otra blanca-, guarda un tesoro; animada como un muelle, ahuyenta a los intrusos que no escogen la pluma adecuada. Pero, sobre todo, en estos túneles del Valle circulan y resuenan *danzantes*. Aparecen cuando se cava para cimentar o meter tubería, junto a pedazos de cerámica, abalorios y otras figuras; con ellas pueden surgir también unos *bultos* blancos de dinero. Algunos de esos *idolitos* se colocan en los altares domésticos; en las noches bailan y hacen ruido, no dejan dormir y hay que volver a enterrarlos.

También en la Sierra se encuentran estas piedras antropomorfas (los llamados *bedao'*); se colocan en los altares pero, sobre todo, se entierran en las milpas para propiciar las cosechas². Estas figuras se atribuían tradicionalmente a los *gentiles* (*benne' gwlas ZZ*, *bennë' goras*). Recientemente, sin embargo, surge cierta confusión entre esa “humanidad

¹ *Xia Bets* (fonética y ortografía aproximada) sería *cerro-hermano* (o *gyihah behts* en ZQ), cerro grande de Teotitlán, coronado con tres cruces, y que da nombre al pueblo en zapoteco (*Xaguixe* o *al pie del cerro* en transcripción aproximada, o *X:gyii'ah* en ZQ)

² Similar y en conexión con *bdao'*, ZZ (*bidao'* ZY, *bdòo* ZQ, *bebé*) y quizá con algunas deidades antiguas, como *Pitao Cozobi* en el valle, *Bedao Yazobi* en la sierra norte o *Beydo* en la sur, asociadas al maíz y la riqueza respectivamente en registros coloniales (Alcina, 1993:101 ó Tàvarez, 2009:103).

ancestral” y unos sofisticados *antiguos zapotecos*, sabios que *estudiaron estrellas y planetas*, erigieron monumentos comparables a los del valle y llegaron a escribir mapas y títulos de propiedad³.

Estos *gentiles* de la Sierra se caracterizan por su gran tamaño y fuerza hercúlea. Labraban piedra, hacían cimientos y sólidas construcciones de cantería, como las de las ruinas del Valle. No culminaron, sin embargo, proyectos clave que hubieran traído similar fama a esta región; no lograron, por ejemplo, coronar ciertos cerros con un remate piramidal, como evidencian las piedras colosales que aún yacen en los alrededores de algunos promontorios.

Los gentiles anduvieron en la oscuridad, vivieron como animales, en cuevas, se mantuvieron con puros animales. Pero cuando supieron que va salir el sol, es cuando tuvieron miedo, creyeron que el sol los va quemar. Por eso dijeron, ‘mejor aquí nos vamos esconder’; hicieron su fosa, ahí se metieron, uno, dos o tres, depende, toda la gente gentil. Se escondieron bajo de la tierra. Ahí guardaron sus cositas, lo que ellos usaron. Pero fueron muy egoístas, todos sus trastes que ocuparon, los quebraron; comales, su mano de metate, todo hicieron pedazos. Los que ya no pudieron meterse en la tierra, se subieron al monte; como que se escondieron. Según dicen, se volvieron monos.

En abril y mayo aún salen sus huesos; se oyen *fiuuuuuum*, como un cohete y pasan tan cerca que *piensa uno hasta me va tocar*. Nadie sabe, sin embargo, porque salen o adónde se dirigen. Y cómo fueron fuertes y *altotes*, sus huesos son muy grandes y duros; *cuántos siglos de años y todavía lo encuentra uno cuando escarba en sus tumbas, sus calaveras también*. En sus tumbas, se encuentran asimismo montones de carbón;

quién sabe si es su dinero el carbón. Sus trastes, sus ollas, sus jarros, su loza todo, todo roto. De veras que fueron egoístas también, partieron, quebraron sus metates. No lo dejaron para que lo use otra generación. Vivían en cuevas. Anduvieron así, disfrazados, digamos. Con pieles de animal se tapaban. Los antiguos zapotecos ya se vistieron de otra forma, usaron huepiles; en el mapa [un lienzo o documento antiguo] vemos como se vistieron, chistoso se vistieron. Ya sabían algo, ¿no?, por eso es que ya había cómo, en qué forma escribieron el mapa que tenemos.

Según algunos mitos serranos, gentes de varias poblaciones se juntaron en el valle y se encaminaron hacia esta región nordeste de la Sierra. Ahí, distintos *abuelos* o antepasados emparentados fundaron la mayoría de los pueblos que hoy existen y que se consideran *familia*. Entre estos se mencionan los del área *xon* y algunos también del Rincón. Se excluye de las enumeraciones, sin embargo, a Villa Alta, como pueblo históricamente fundado por los españoles⁴.

³ En varios pueblos se conservan documentos escritos en zapoteco con grafía castellana, incluso desde el siglo XVI. Contienen testamentos, genealogías, calendarios, pictogramas, mapas y lindes de las comunidades; ver Ríos (1994), Alcina (1993); Oudijk (2000, 2003), Romero Frizzi (2003), Távarez (2000); también similares en mixteco o náhuatl en el valle (Terraciano, 2003).

⁴ Algunos de estos relatos actuales reivindicán:

Salieron de Monte Albán dicen, eso si está por escrito, ahí se agruparon y pasaron por Zaachila, ahí se agruparon otras más gentes, y en Mitla. En Mitla entonces ya se vinieron, directo hasta acá. Se jalieron otro por aquí, otros por allá; como una familia, un hermano por allá, otro hermano por aquí. Así, así pasó en esa época, todos estos pueblos vecinos, casi somos pariente de ellos (...)

Se mencionan Yalálag, Yatoni, Tanetze, Tabaa, Juquila, Lachirioag, Solaga y Analco (como antecedente de Villa Alta) entre otros.

Además, algunos de estos mitos narran como *se recibió* a Cortés y a su ejército: los *caciques* locales se bautizaron, sin confrontación. Estos jefes sembraron pozos y marcaron los lindes de la comunidad, por ejemplo, en las pilas o pozas dónde estos caciques -de cualidades mágicas y extrañas- se bautizaron; o en la mesa (una laja) dónde almorzaron con Cortés. La “conquista” de estos pueblos de la Sierra es narrada como un desayuno campestre, de manera diferente a la que recogen los historiadores (cfr. Chance, 1989). Se construyeron las iglesias y los españoles trajeron a los santos; aunque, según algunos relatos, esos primeros caciques *ya hablaban español*. Se instauraron leyes y se padecieron epidemias. Se recuerdan, también, diferentes agresiones externas (de sacerdotes, de explotadores *gringos* de las minas) y conflictos con pueblos vecinos más hacia el presente. Muchos de estos relatos de fundación y otros acontecimientos legendarios pertenecen a un género narrativo tradicional, *dizhë’ che benne’ gorha’* (*palabras o consejos de los viejos*) que será retomado.

Pero además de los antiguos zapotecos o de las diferentes *generaciones*, como la de los *gentiles*, distintas “clases de gente” -a menudo en una frontera con lo natural o sobrenatural- ocupan actualmente estos pueblos y sus entornos. Estas variaciones en los “tipos de personas” -o en las distintas entidades físicas o anímicas que las componen- ayudarán en una comprensión de algunos contrastes étnicos y relaciones sociales que los zapotecos establecen entre o dentro de sus comunidades. Estas definiciones contribuirán igualmente a enmarcar sus escenificaciones rituales o danzas, así como los personajes que intervienen en ellas.

La “gente”, en su apariencia y constitución, es para los zapotecos un concepto, como se vera, relativamente mudable, tanto en su corporalidad como en los tiempos y lugares en que actúan e interactúan. La “gente” (*benne’ ZY*, *bennë’ ZZ*, *bùunny ZQ*) lo es en tanto que “próxima” al grupo étnico y cultural y, sobre todo, en tanto que hablante de la *lengua* local o *del lugar* (*benne’ dizha’ gualazh ZZ*, *gualal* o *guarharh*). Pero esta categoría de “gente” admitirá, también, en algunos grados y distancias, a otros pueblos cercanos, incluso a extranjeros, castellanos o urbanos, con los que cada vez comparten más aspectos culturales. E igualmente a algunos “seres sobrenaturales”, a menudo de “apariencia” humana, que serán comentados; así como con seres de otras generaciones y apariencias diferenciadas, como son los gigantes *gentiles* (*benne’ goras* o *gwlas ZZ*) que, según se acaba de ver, evolucionaron en monos.

En esta categoría de ‘gente’ se incluye pues, quizá de manera más acentuada en la actualidad, a mestizos y hablantes de castellano, con los que hoy se asimilan cada vez en mayor medida⁵. Esta convergencia ha sido correlativa a un incremento del bilingüismo, la exogamia, así como a una creciente emigración, a veces sin retorno, a las ciudades. Cada vez existe un mayor manejo, incluso adscripción emocional a nuevas lenguas (español, también inglés) y formas de vida, sobre todo en la 2ª y 3ª generación de emigrantes. Aún así, estos zapotecos siguen manteniendo, una fuerte vinculación, sino con la comunidad de origen, al menos con la translocal. Por otro lado, Esta adscripción y el mantenimiento del zapoteco resulta especialmente llamativo en comunidades casi conurbanas como las del Valle (también en el Istmo), donde los niveles de bilingüismo y de interacción con la ciudad son muy altos.

⁵ Esta inclusión, más conceptual, no se refleja tanto en la interacción cotidiana y en el uso de un sistema complejo de pronombres reverenciales y de respeto, característico de muchas variantes del zapoteco (ver Munro, 1999:14)

Pero tanto en el Valle como en la Sierra, al margen de algunas otras connotaciones etnocéntricas similares, por otro lado, a las de otros grupos indígenas, que se basan en un uso de la lengua indígena y una adscripción a tradiciones locales para definir a la “persona”, en el caso zapoteco, ésta se fundará en una dimensión moral pero que es, sobre todo, corporal. Para los zapotecos, un ser es “humano” en tanto que *cristiano* (*cristian* ZY, *cristhyaan* ZQ), es decir, compuesto por *carne* y *sangre* (*bennë’ belë’ chen* ZY); pero, sobre todo, en tanto que dotado de una consistencia moral y física que permite su “individuación” o que, más bien, impide su desintegración (quizá, con más precisión, una “integración”) en el mundo.

Estos aspectos serán especialmente trascendentes en una interpretación de los personajes de las danzas, de las cualidades de los distintos bandos en conflicto y de una recurrente evocación, a menudo alterada, de los ancestros. Asimismo resultarán cruciales para interpretar, de manera general, la clase de “mundos” y “gentes” que estas escenificaciones re-presentan.

Al igual que en otros lugares de Mesoamérica, la “persona” zapoteca no es, por otro lado, una entidad única sino múltiple, con varias esencias, algunas de ellas con apariencia, movilidad, capacidad de comunicación y percepción independientes. A veces incluso, estas esencias podrían estar, a su vez, “compartidas” por otras entidades o seres. Además de una “apariencia”, particularmente mudable, la “persona” tiene, según se suele traducir al español, un *espíritu*, posiblemente más diversificado de lo que se habitualmente se llega a expresar o traducir al castellano. Éste no sólo es alternativo al de esa apariencia o presencia cotidiana, sino que puede resultar, incluso, más determinante que aquella en la vida diaria y en una configuración o afirmación de la identidad social e individual, según se ha podido comprobar, al menos de manera enfática en la Sierra, y también en el Valle.

Pero más que ese *espíritu*, no sólo la apariencia sino, en concreto, el “cuerpo” parece ser particularmente mudable, maleable, incluso intercambiable para los zapotecos, sobre todo para estos serranos, como se verá a lo largo del capítulo. A menudo, el “cuerpo”, aparece también como un “recipiente” o contenedor especialmente carente de sentido propio; o, más bien, al que hay que dotárselo por una serie de acciones sociales y rituales en las que se indagará. Estas acciones y prevenciones son, precisamente, las que lo fortalecen y las que definirán, de manera más completa y compacta, a un ser como *cristiano*, evitando igualmente su dispersión, transfusión o más radical transformación.

Ese *espíritu*, como se refiere habitualmente en castellano –más raramente como *sombra*, o *alma*- tiene, por otro lado, unas cualidades específicamente sensibles. Si bien este *espíritu* no se podrá considerar exactamente como “múltiple”, sí puede tener varios aspectos identificables y con ciertos grados de autonomía, además de la capacidad para tomar distintas formas⁶.

⁶ Otras composiciones o esencias anímicas mesoamericanas sí son más explícitamente múltiples; ver, por ejemplo Pitarch (1996:80-82) que identifica varias y diferenciadas entidades en una sola persona, o las distintas almas totonacas asignadas a cada miembro del cuerpo (Ichon, 1973:175-176). Aquí, como se verá, aunque esta parte espiritual de la persona puede relacionarse con distintas “formas” o entidades, no se especifican como múltiples (aunque, a veces, sí como desdobladas). Aún así, algunos registros coloniales de esta región sí aluden a varias transmutaciones, aunque sucesivas y alternativas (AGI en Alcina, 1993:86); éstas pueden ser independientes del “cuerpo” o, por el contrario, estar asociadas a éste. Con todo, algunas de las actuales ambigüedades respecto a estas transformaciones, que aquí se han recogido y a presentar, podrían

Pero, sobre todo, este *espíritu*, tanto en la Sierra como en el Valle, tiene esas cualidades sensibles y está estrechamente vinculado a algunos órganos, sobre todo, al *corazón*, con el que se solapará igualmente en las traducciones. Aunque se tendrán en cuenta consideraciones más metafóricas del *corazón* -en su carácter “espiritual” y onírico, o como esencia o receptáculo de esencias anímicas-, éste está dotado de una especial fisicidad. De hecho, en algunos mitos el corazón aparece como órgano parlante y es el auténtico motor vital, tanto en un plano físico como espiritual.

Por otro lado, muchas nociones zapotecas sobre el “cuerpo”, como las relacionadas con sus aflicciones, suelen connotarlo con una falta de consistencia, porosidad y especial maleabilidad. Los términos que lo definen suelen ser, además, de origen castellano (*cuerp* ZY, *cwèe'rp* ZQ) y, a menudo intercambiables con las del cuerpo muerto o cadáver, así como con el de un envoltorio o su aspecto más superficial. Así, por ejemplo, en el Valle, *lahdy* ZQ significa *cuerpo*, pero también *ropa*; y sirve para definir algunas prendas o miembros más externos o aparentes del cuerpo⁷. El “cuerpo” puede ser, como se verá, continuamente atravesado y compartido por otras entidades naturales o sobrenaturales; desintegrado o, más bien, co-sustancializado e “integrado” en éstas.

Uno de los aspectos que, precisamente, otorgará consistencia a este tipo de cuerpo zapoteco es el “espíritu”, o lo que habitualmente se traduce como *corazón*; y, más en particular, un órgano de tal índole caracterizado por unas cualidades ‘cristianas’ en las que se indagará. Tanto en la Sierra como en el Valle existe un término, en sus respectivas variantes locales, para referir al *corazón*: *lààa'z* o *lastòo'* en ZQ y *lazhe'* o *lazhdao'* en ZZ y ZY. Tanto *lààa'z*, en el Valle, como *lazhè'* en la Sierra se traducen específicamente, como *centro*, *núcleo* o *corazón* de distintos seres animados. Al menos en la Sierra está, además, igualmente asociado a un *ánimo*, *conciencia* o *mente*; y en este último sentido se relaciona, a su vez, con una cabeza-corazón, *yichjlazhdao'* ZZ, un corazón superior o de la parte de “arriba”⁸.

A pesar de la especial corporalidad o fisicidad con la que se asocia este *espíritu* o *corazón*, éste también se llega a traducir por algunas acepciones más abstractas, como *alma*, *ánimo* o *ánima* (aunque este último término en castellano está, con más precisión, asociado con

derivar de imprecisiones en la traducción o quizá corresponderse a una similar multiplicidad, aún difícil de precisar.

⁷ *Lahidy* ZQ se combina con cuero o pellejo para definir la piel, *gui'dy laihdy*; o con la carne, *beèe'l laihdy*; o con distintos términos para definir prendas, *lahdy bahnnny* (*lodo*) para un tipo de mantilla o rebozo de luto; *lahidy zh:aguet* para ropa interior o muda íntima, etc.

⁸ *Lazhdao'* es *lazhe'* + sufijo *dao'*. Y *lastòo'* sería también *lààa'z* + *dòo'*. Estos sufijos refieren a la grandeza o a un carácter sagrado, genuino o primordial. Aunque definen sobre todo al *corazón*, el término pueden estar, a su vez, relacionado con otros órganos, como el *hígado* (*lastòo'* ZQ) o el *pulmón* (o *lastòo'* *quìzh* ZQ, *lazhe'* *yix* ZZ); también con la palma de la mano y la planta del pie en ZQ. En la Sierra, quizá de manera reciente o como traducción de las metáforas sobre el “juicio” o los pensamiento en castellano, se establece además, como se verá, una relación de la cabeza con el corazón, como en *yichjlazhdao'*: *yichj*, es cabeza, pensamientos, mente; pero también preposición que indica lo de arriba o encima, a la que se sumaría *lazhdao'*.

los *difuntos*); asimismo se relaciona con términos similares, también de origen castellano, como *a'anym* ZQ, *spirit* o *grasy* ZY⁹.

Tanto, en la Sierra como en el Valle, *lazhë'* ZY o *lààa'z* ZQ se utiliza en verbos y expresiones sobre la conciencia, la voluntad o el deseo, el pensamiento, las emociones y las cualidades personales¹⁰.

Los serranos ilustran o especulan, en distintos modos a comentar, cómo se contraponen y articulan recíprocamente algunas de estas entidades o constituciones de la persona, corporales y espirituales; y pueden llegar a explicitar cuales son algunos de sus ámbitos de interacción, como el del sueño. Por ejemplo:

Byiné [ave, pájaro, ZZ y ZY], como parecido en nuestro corazón. Cuando duerme uno, sale. Y sale como un pajarito, y llega hasta donde está la sombra del mundo. Y claro que llega a tocar a otro espíritu, por ejemplo, a los difuntos. Ahí nos ponemos a platicar con ellos. Por eso cuando nos despertamos, nos acordamos, como fue nuestro sueño, con quien platicamos y a qué. Así decimos, y así comparamos, de nuestro corazón. Sale como un ave, y vuela, y va y llega hasta donde está la sombra del mundo. Y nuestro cuerpo, cuando dormimos, está hueco. Cuando regresa el corazón es que nos despertamos. (...) por eso es que cuando nuestro corazón sale y llega topar algún otro espíritu, por eso es cuando sueña uno, cuando sueña difuntos, o algún compañero, o anda uno por allí por allá.

[...]

Ahí anda nuestro corazón y muchas cosas ve. Y llega a topar también, porque el corazón anda al aire. Bueno, el cuerpo, duerme, está hueco. Y cuando llega el corazón a meterse acá ((señala pecho)) es cuando despierta uno. Cosas y cosas y cosas más lo que hay en el mundo. No es nomás lo que está por acá. Por eso muchas cosas sueña uno, según lo que ve el corazón.

⁹ *A'anym* ZQ, en el Valle, se utiliza también como equivalente de *corazón*, el órgano, no tanto como “alma” o *espíritu*. Asimismo *grasy* o *grasyw* ZZ, del español “gracia” (que, como en su uso tradicional en castellano, sería equivalente a “nombre” de pila), refiere igualmente a un *espíritu* o *alma*, pero también a un *don*, *capacidad* o *talento* personal; se relaciona igualmente con el *pensamiento* o el discernimiento y con un tipo de aire o aliento vital (*bish grasyw* ZZ).

¹⁰ En el Valle, pero sobre todo en la Sierra, además de un sustantivo, *lazhë'* es una partícula recurrente en otros términos (ver ZZ y ZY). Se asocia a algunos estados físicos (la respiración, el suspiro, la náusea, la saciedad, la agonía, el refrescamiento, el restablecimiento). Pero, sobre todo, en conjunción con distintos verbos, adquiere múltiples significados generalmente relacionados con los estados y acciones mencionadas. Así, por ejemplo, respecto al pensamiento puede referir a la invención, el olvido, el recuerdo, la equivocación, la perplejidad o la duda. En relación a la voluntad o a un cierto ímpetu, se refiere a ésta y a “la gana”, a hacer o tener fuerza, a luchar o “hacer la lucha”, a tener “ánimo” o animar a otros, etc. También se traduce en referencia a emociones, como la tristeza, la serenidad, el sufrimiento, la conmoción, el arrepentimiento, el perdón o el rencor. Respecto a las cualidades personales, más morales, puede relacionarse, según su contexto morfológico, tanto con el orgullo o la codicia, como con la paciencia, la humildad, la amabilidad, la apacibilidad, y una dureza, también una limpieza o pureza, que se ubican o enquistan, como se verá, específicamente en este corazón. Se utiliza en distintas construcciones para referirse al amor o cariño, al deseo, la expectación o confianza, el gusto, el agrado, el ansia, el anhelo, el antojo, la alegría, el regocijo, el consuelo, el alivio o el compadecimiento. O también, como bien encarnarán algunos personajes de las danzas bélicas, se relaciona con el arrojo, pero también con el enojo, o la venganza. Vincula actos del pensamiento o el lenguaje con unos efectos o cualidades fácticas (pensar con maldad para hacer daño, maldecir, también venerar o adorar para recibir). En sus formas verbales más elementales, *chlazhë'* ZY, se traduce por las acciones de: 1. *andar* o *vagar suelto*; 2. *ser envuelto* y *envolver*; 3. *romperse* (*faltando una parte*, desmembrarse); 4. *caer* y *despegarse* (uno de los síntomas más frecuentes asociados al susto o pérdida de alma, quizá un modo de “descorazonarse”). Aparece también en otro tipo de construcciones, como las que aluden a una productividad o florecimiento.

En el siguiente epígrafe y al final del trabajo se ilustrarán las condiciones y circunstancias de algunos de estos encuentros con “entidades” diversas que, a veces, no son exclusivamente oníricos sino también sensibles. Se verá también como estas esencias “espirituales” pueden estar, a su vez, “compartidas” por otras entidades o seres igualmente mudables, o incluso específicamente de *aire*. De manera inversa, algunos de esos seres “de aire” podrán incluirse, a su vez, en unas categorías -siempre culturalmente expandidas- de *gente*, precisamente por su capacidad para tomar la forma, apariencia o “cuerpo” de paisanos o familiares. Pero serán, sin embargo, ciertos aspectos específicamente definidos como *cristianos* (gestos, acciones y actitudes), que denotan al cuerpo en su apariencia y en su presencia, lo que diferenciará, y en cierto modo “constituirá”, a unos “verdaderos” zapotecos, frente a esas entidades, particularmente fluidas, des-constituidas y disgregadoras.

Por ejemplo, entre algunas de estas entidades o categorías -si se quiere aún, intermedias- de “gentes” se podrán considerar, de manera general, a los *bennë’ ya’alashe’* (*ya’a*, *crudo*, *inmaduro*, *verde*; también *cerro*, ZY) que habitan en los montes o en su interior. Entre ellos se cuentan unos *demonios*, también llamados *salvajes* (*da’xiwe*, *salbaj* ZQ, ZY), unos *catrines*, distintos *dueños* (del monte, del río), sus delegados o unos *chaneques*, etc., todos ellos vinculados a estos territorios incultos. Sin embargo, y a pesar de su aparente contraposición con los *cristianos*, algunas “personas”, incluso “uno mismo”, o una parte de uno, podría ser o llegar a contener estos aspectos extrañados o “naturales”. De hecho, las personas soberbias y egoístas, de “corazones arrogantes” o indómitos (*ya’alazhe’*), son definidas en similares términos de co-sustancialidad¹¹.

Además, como se detallará, dentro de esta compleja organización o categorías de “gente”, se deberá tener en cuenta que ciertos paisanos “son” o “se transforman” en animales; otros son o lo hacen en aires, rayos o centellas. En la Sierra se los conoce como *benne’ gwzha’ o gente que se transforma*¹². Algunos son tachados de *brujos* por una serie de prácticas y conocimientos ocultos, principalmente por su capacidad para dañar con la palabra y otras técnicas malévolas. Asimismo, algunas etnografías y diccionarios los traducen como tales *brujos*, aunque, como se irá desarrollando, esta consideración debe ser matizada. De hecho, esta cualidad “transformista” es específicamente oculta y la mayoría de estas personas no son -salvo en casos excepcionales- vecinos “identificables”, sino eminentemente anónimos. Además, algunos no son maléficos o resultan neutros y otros, incluso, tienen connotaciones y capacidades esencialmente benéficas.

¹¹ *Ya’alazhe’* define a una persona arrogante, intratable, desagradable, cicatera o tacaña, así como a una esencia malévola o asocial (*ya’a* + *corazón*, *lazhe’* ZY). *Ya’alashe’* ZY, por otro lado, define asimismo unos cerros y parajes *encantados*. *Ya’a* es: 1. *crudo*. 2. *verde* o *inmaduro*. 3. *cerro*, *montaña*; y también 4. *plaza* o *mercado* (una sinonimia que será ulteriormente comentada, además de en otros sentidos co-sustancialiales). Por otro lado, se verán también unos *dueños*, señores o deidades de los cerros. Significativamente, en algunas tradiciones mesoamericanas, deidades similares son referidas o traducidas como “corazón del lugar” o “corazón del reino” (Alcina, 1993:112).

¹² *bennë’ gozha’* ZY o *benne’ guazha’* ZZ, *gente* o *persona que cambia*, del verbo *chzha’*, cambiar; igual en el Valle, *büunny nàaza’ah* o *rza’a,h* ZQ. También se les define o conoce por algunas de sus transformaciones, especialmente, las más malévolas: *bennë’ chaque bel* o *chaque biz* (ZY), del verbo *chac*, ser o estar; *bel* y *biz* son serpiente y gato respectivamente. También en el Valle son referidos según su transformación *zhye’et bzh:yàa* ZQ, *brujo gato*; o *zhye’et bhia* ZQ, *brujo tecolote*; o *x:cëihdy* ZQ, *brujo lumbre*. O también según un tipo de transformación, especialmente recurrente tanto en el Valle como la Sierra que será comentada: el *perro negro* o *bëe’cwya’a’as* ZQ; también ZZ o ZY, *beco’ gasj*. Como se verá el término *brujo*, en español, aparece o se extrae para definiciones más o menos abstractas o en la elaboración de diccionarios; aún así en la interacción o conversación cotidiana es poco común.

Por otro lado, en estos pueblos existe, como en otras regiones de Mesoamérica, una gran variedad de especialistas rituales, algunos con rasgos y poderes convergentes y con connotaciones siempre ambivalentes; éstos suelen ser definidos según sus especialidades, como *sobadores*, *rezadores*, *hueseros*, *chupadores*, etc. En esta parte de la Sierra destacan los llamados *adivinadores* (*benne' gonneya'a ZZ*). El término *brujo*, en castellano, apenas se usa en la vida cotidiana, porque tiene, como en la tradición católica, connotaciones muy negativas. En algunas ocasiones, eso sí, de particular tensión social (como los pleitos que llegan a los tribunales municipales), se puede registrar este tipo de traducción para referir a una persona malévola o sus actividades asociales. Aún así, no se suele usar para referir a los especialistas rituales, ni tampoco en relación a este “tipo de persona”, de esencias o cualidades “sobrenaturales”, ni siquiera en sus poderes o connotaciones mágicas y transformistas). Excepcionalmente se utiliza también para referir a personajes poderosos, pero siempre del pasado.

Es más, aunque algunos de estos actuales especialistas, como los *adivinadores*, pudieran llegar a compartir con estos u otros *brujos* ciertos atributos o capacidades (como es una particular pre-visión), se suele explicitar que los primeros los tienen o usan de manera más abierta y específicamente inversa a la de los *gwzha'*, para aconsejar, predecir o curar. Por otro lado, a este carácter malévolo y oscuro de los *gwzha'* contribuye no sólo lo secreto y velado de sus prácticas e identidad, sino también que muchos de sus atributos y jurisdicciones son no sólo abstractas, sino particularmente ignoradas por sectores más jóvenes o mestizos, menos familiarizados con esos ámbitos esotéricos.

Este tipo de conocimientos, antes más especializados, parecen estar siendo recogidos, sin embargo, por sectores más amplios de la población, y proyectados en un ámbito más social que ritual, o más bien, de una socialidad muy ritualizada, como se verá a través de la figura de los “maestros de ceremonias”¹³

Además de en algunas de sus prácticas malévolas se incidirá, también, en algunos atributos benéficos de los propios *gwzha'*, así como en un particular proceso cultural de “estigmatización” o “demonización” que les atañe específicamente. Por otro lado, la reticencia, por ejemplo de estos serranos, a utilizar el término *brujo*, su uso de otros eufemismos para referirlos o esa recurrente defensa -en términos proporcionalmente inversos- de los adivinadores locales, esos sí reconocidos o identificables, podría responder también a una pauta social y discursiva zapoteca que se comentará. Esta pauta prima las expresiones y atribuciones suaves, que eviten la agresión y la confrontación y, por tanto, ulteriores desordenes sociales y en distintos niveles de la realidad. (Esto no quiere decir que, en otras situaciones no se utilicen alusiones o discursos más agraviantes o específicamente ofensivos, a veces con fines o intenciones concretas, como se verá).

A pesar de algunas reveladoras connotaciones benéficas de los *gwzha'*, este proceso o tendencia “estigmatizadora” se presentará de manera generalizada y quizá, en un modo aún

¹³ En pueblos o barrios, sino más “indígenas”, más conservadores o tradicionales, se podrá llegar a apreciar una traslación de tradiciones más íntimas y conocimientos esotéricos, especialmente vinculados a rituales privados, hacia unos ámbitos más públicos y sociales, incluso cotidianos, que está dando lugar a un tipo de interacción social muy ritualizadas (i.e. a una “socialidad ritualizada”, más que a una “ritualidad” tradicional antes más entreverada en la vida social). Esto se podría identificar también en un incremento de estos “maestros de ceremonias” públicas o especialistas en una correcta interacción social y de estas celebraciones de ciclo vital y anual, que estarían solapándose, o incluso desplazando, a los terapeutas o especialistas más tradicionales, vinculados a ámbitos más íntimos.

más intenso en la Sierra que en el Valle. Aún así, en ambas regiones ha habido procesos evangelizadores relativamente similares durante la época colonial, también postcolonial, aunque quizá menos continuados en la Sierra. La mayor presencia de esta tendencia “demonizadora” en la Sierra se podría asociar, pues, con un ímpetu inquisitorial y contra la idolatría más tardío y especialmente revulsivo en esta región, como se desprende de la documentación histórica de la antigua doctrina o jurisdicción de Villa Alta y de algunos de sus estudios¹⁴. Esta tendencia histórica podría haber derivado a su vez, y paradójicamente, en una mayor consolidación, cuando no sistematización más compleja, de estas entidades “diabólicas” hasta la actualidad.

Por otro lado se mencionará a ese otro tipo de especialistas recurrentes en la actualidad, unos “oradores” o “maestros de ceremonias” (también conocidos como *meseros* en la Sierra, *huehuetes* en el Valle), cada vez más dedicados a un protocolo social y ceremonial que terapéutico, aunque pueden llegar a compartir algunos conocimientos, incluso funciones, con los otros especialistas. En la Sierra, además, parecen haber suplantado a unos agentes específicamente dedicados a ofrendar y “hablar en” o más bien “con” (*chnnelene' ya'a ZY*) estos lugares naturales o especiales, cerros, cuevas, ríos, etc., así como con la tierra y los difuntos.¹⁵

Pero volviendo a las categorías de “persona”, y al margen de estos *gwzha'*, ya sean vecinos ocultos, brujos u otros agentes, algunas “gentes” que se encuentran y con quien se habla en los caminos -que visten trajes típicos de otros pueblos, otras veces como *catrines* o, incluso, bajo la figura de un familiar o amigo-, pueden no ser más que de *aire*, cuestionando, en cierto modo, su cualidad ontológica. Sin embargo, cuando se presentan bajo esta forma, de un pariente o conocido, con el que se puede sostener una interacción, cabrá preguntarse en que grado, cualidad o forma “es” aquella persona. De hecho, algunos de los encuentros con estos *salvajes*, a menudo bajo la forma de comarcanos aunque desconocidos, son “reales” hasta el punto de poder culminar, sobre todo cuando acontecen durante la noche, en fugaces y peligrosos encuentros sexuales. Se sabe incluso de alguno de los infortunados e igualmente indómitos vástagos de estos encuentros, a quiénes, aún años después, se oye clamar a sus “padres” en la espesura del monte.

Así, estos encuentros -más bien, auténticas colisiones- con estos seres anti-culturales (quizá también de apariencia foránea o específicamente extranjera), lejos de ser inmateriales o poco concretas, pueden dejar diversas secuelas en los desprevenidos caminantes, habitualmente enfermedad o locura. Del mismo modo, y según se desarrollará, las *gentes* o también vecinos de la propia comunidad que *se transforman*, aunque puedan considerarse unas versiones “espirituales” de la persona, causarán o acarrearán similares efectos físicos o daños muy precisos en sus víctimas o interlocutores; o también en ellos mismos, con ciertas lesiones (recurrentes en una pierna o extremidad, a veces quemaduras) que se materializan en sus propios cuerpos o apariencias diurnas. Estos transformistas ejercen asimismo unos daños, menos concretos pero siempre igualmente reales e ineludibles, en unas cadenas de causas y efectos siempre recíprocos, según se concibe toda acción en una visión más completa e interrelacionada de lo visible e invisible del mundo en la que se indagará.

¹⁴ Ver Sousa (1998); Tavárez (2000); Ríos (1996) o Alcina (1993) entre otros.

¹⁵ La actual consideración de los cerros como deidades es ambigua pero persistente. Se los considera “lugares de pedimento” o “encantos”, jerarquizados en su poder. El Zempoaltepetl es más importante para zapotecos y también mixes de la región. A veces se personifican o solapan con *catrines* u otros personajes *enviados* que habitan en el interior.

El carácter o la esencia duplicada o multiplicada de la persona o la identidad, no se considerará, pues, solo metafórica, sino que su capacidad fáctica o de acción cuestionarán su carácter de “representación” frente a uno de “presentación”. Así sucede también, de manera similar y más obvia, en el caso de los santos (incluso de los idolitos) a cuyas imágenes se atribuye poder en sí mismos, autonomía y voluntad. Unas reflexiones semejantes se aplicarán también, en algunos casos, a los personajes de las danzas, como presentaciones o encarnaciones, por ejemplo, de poder.

No son sólo estas entidades personales (o unos “personajes” que las encarnan) sino también el ámbito en el que actúan (la noche, las *horas pesadas*, los lugares encantados, los sueños, incluso espacios rituales, como el escenario de algunas danzas) lo que puede ser, asimismo, de una cualidad ontológica o sensorial diferenciada; pero no por ello menos “real” y con consecuencias e implicaciones en el nivel más palmario o mundano de la vida cotidiana. Es, por ejemplo, durante la noche que *nuestro corazón sale, vuela* y tiene diversas experiencias. Del igual modo, nuestra sangre o el propio corazón puede llegar a ser devorado mientras dormimos por diversos agentes malignos; o, también, aún en el seno materno. Al despertar, o nacer, se acusan esos estragos en el propio cuerpo o en el estado anímico, y pueden llevar a la muerte. Estas serían unas más de las múltiples interconexiones entre planos diferenciados de la realidad, unos “espirituales” u oníricos y otros más cotidianos o mundanos, que se analizarán.

Pero, además de una amplia gama de agentes malvados, se verán también distintos tipos de personas o entidades específicamente benéficas; los *niños-centella*, algunos *rayos*, diversos *enviados* -a veces de los *difuntos*-, los propios *santos*, etc. Aunque todos ellos puedan actuar en esos diferentes planos de la realidad, a veces comparables al de un mundo onírico, tienen efectos o emanaciones igualmente perceptibles en la vida diaria. De manera paralela e igualmente importante, se verá cómo para los zapotecos distintas acciones y actuaciones cotidianas, incluso las aparentemente más intrascendentes o rutinarias, pueden y suelen derivar en consecuencias e implicaciones, usualmente recíprocas, en esos planos diferenciados o invertidos o con esas entidades “espirituales”. Lo mismo ocurre, o aún más enfáticamente, con las acciones rituales. Es en este sentido que, como premisa general, deberán ser igualmente observadas las danzas.

La mayoría de la información que se presentará a continuación sobre la “persona”, y sobre unas entidades espirituales, en algunos aspectos o grados intercambiables con ésta, han sido investigados de manera más específica en la Sierra (de dónde proceden también el mayor número de las danzas y escenificaciones a analizar). Aún así, este tipo de información y materiales han sido igualmente contrastados y prospectados en el Valle y, aunque en un modo algo menos preciso, resultarán en formas y conclusiones similares.

Estos datos sobre la “persona” proveerá, pues, de un marco para el análisis de otros aspectos etnográficos, entre ellos las danzas, y permitirá revisar algunas de sus interpretaciones en estudios previos. Estas danzas han de ser interpretadas en relación a unos repertorios teatrales, locales y regionales; pero también en relación a otros repertorios dramáticos e interactivos, culturalmente más amplios en los que se insertan, como los de la vida cotidiana o de distintas tradiciones e historias.

Además de unas evidentes influencias mutuas entre las danzas y sus repertorios, una serie de “personajes” y “emblemas”, que aparecen de manera recurrente tanto en la Sierra como en el Valle, serán analizados también en función de otras concepciones sobre la “persona” y su capacidad de acción e interacción en distintas dimensiones o ámbitos del mundo. Según se ha prospectado, estas concepciones aparecen compartidas, en múltiples sentidos, entre los zapotecos de los dos pueblos de este estudio, pero también en otros pueblos vecinos en ambas regiones o distritos, Tlacolula y Villa Alta.

La descripción e interpretación de los “personajes” recurrentes en las danzas requerirá, pues de un análisis o al menos de la presentación más detallada, que sigue, de los “tipos de persona” o de las distintas “entidades”, a menudo mudables, incluso intercambiables, que las configuran. Éstas serán, a su vez, indagadas en su expresión y traslación dramática a las danzas.

2. Sucesos y personajes en de la tradición oral. Su relación con las danzas.

Los aspectos que se comentarán a continuación sobre distintos “tipos de gentes”, sus cualidades, las implicaciones de sus acciones y conductas, etc. proceden de una narrativa elaborada, así como de diversas acciones, comentarios o reflexiones informales que surgen en relación a éstos durante la vida cotidiana. Asimismo, algunos de sus rasgos se podrán destacar también de su relación con los disfraces y las actuaciones de los “personajes teatrales” a comentar.

Distintos discursos y algunos relatos pueden ilustrar o aclarar ulteriormente, pues, algunas cuestiones sobre estas entidades y constituciones de la “persona”, así como su relación no sólo con los personajes de las danzas, sino también con los actores sociales que los encarnan (autoridades, patrocinadores, etc.). Sin embargo, un análisis sobre la “persona” zapoteca y su particular inserción en una “visión del mundo” -más bien de distintos “mundos” interconectados-, requeriría de un estudio más exhaustivo de estos discursos que queda algo fuera de los objetivos de este trabajo. Aunque aquí se anticiparán algunos de esos aspectos, ese estudio se debería centrar, además de en un análisis de la “dramatización” de esos discursos, en sus contextos de enunciación, especialmente en aquellos más “interactivos” o “interactuados”, en contextos más “espontáneos” o naturales (y específicamente en zapoteco), que los meramente “narrados” y traducidos, por ejemplo en entrevistas.

Aunque se considerarán materiales de distintos tipos (ver cap. 9, con transcripciones de interacción social y teatral), las danzas y sus personajes serán aquí la principal fuente de análisis. Aún así, estos se compararán con distintos tipos de interacción (a veces también “dramatizada”) y con una narrativa relativamente elaborada aunque, sobre todo, traducida. Asimismo, ciertas pautas de comportamiento y de acción social y ritual, así como las reflexiones que éstas inspiran, proporcionarán ulterior información sobre esos “mundos”, en los que actúan e intervienen “personas y personajes” con capacidad de interferencia y constitución mutua.

Las danzas zapotecas son, elementalmente, la puesta en acción de distintas tradiciones narrativas y teatrales. Unas tienen partes escritas en forma de *parlamentos* en castellano; aún así, estos aspectos y textos siempre están modelados por un estilo de dramatización más local y por una interpretación esencialmente oral. Otras danzas son exclusivamente orales, más improvisadas y en zapoteco. Con todo, uno y otro tipo de escenificaciones se cruzan y reciben influencias mutuas. Así ocurre también con las tradiciones orales zapotecas; se crean y recrean dentro de redes similares que incluyen, igualmente, lo escrito, lo foráneo, lo local y, cada vez en mayor medida, lo mediático, incluso en la apartada sierra.

Por otro lado, la tradición oral, la literaria, y también una “dramática”, no están diferenciadas, sino que mantienen una estrecha relación y retroalimentación. Así pues, algunos documentos, como los antiguos títulos comunitarios, pueden revelar algunos de

sus fundamentos orales; e, incluso, se pueden perpetuar “dramáticamente” revirtiéndose de nuevo en rituales, por ejemplo, de lindes. De manera inversa, algunas narrativas más literarias, como las de tema bíblico o los propios parlamentos, se han “oralizado”, en base a patrones no sólo indígenas, sino de un catolicismo popular expandido. Todos estos discursos aparecerán, a su vez, “dramatizados” e “interactuados”, como se verá en las danzas y otras escenificaciones. Asimismo, libros y textos (religiosos, escolares, históricos, divulgativos, incluso de magia o esoterismo *new age*), que llegan por distintas vías, han pasado a formar parte -al igual que los *parlamentos*- de un capital simbólico local y de uso práctico de un sector, restringido hasta hace un par de décadas, hoy una gran parte de la juventud.

Las danzas, incluso en su puesta en acción de esos *parlamentos* castellanos, revelarán aspectos cruciales de la cultura zapoteca, del mismo modo que la narrativa tradicional, incluso en su traducción al español, contribuirá en el desvelamiento de sus personajes y de una noción cultural más amplia de la persona.

Tanto una narrativa “reciente” como otro más “tradicional”, -al igual que los propios parlamentos-, están sujetos a una continua transformación, aunque mantienen unos patrones recurrentes. En este epígrafe se indagará, sobre todo, en algunas narrativas recientes y sus constantes. Aún así, éstas se caracterizan por cierta improvisación según cada suceso y su contexto de narración así como por una impronta personal del narrador, en la que se revelan sus valoraciones y apreciaciones. Esta narrativa, como la parte más “oral” de las danzas -aparentemente improvisadas aunque también siempre estructuradas- tiene un importante componente humorístico. Este humor se fundará en una serie de factores: un énfasis dramático o exageración; una actualización o esa impronta conferida por el narrador o los actores (siempre dentro de un esquema reconocible), así como en una evocación recurrente del mal.

Uno de los tópicos más frecuentes en este tipo de narrativa reciente es, precisamente, la “transmutación” entre distintos seres o entidades, sus sucesos y los encuentros con algunos de esas transformaciones. Estos acontecimientos extraordinarios, sin embargo, suelen articularse o elaborarse de una manera convencional o formalizada, quizá incluso bajo patrones que se podrán considerar tradicionales. Aunque esta narrativa reciente parece relativamente improvisada contiene, a su vez, temas y pautas similares a las de otros géneros más formales o tradicionales, como es, por ejemplo en la Sierra, el que expresa lo “sagrado”, o *dizhë’ lazhë’ che diox: dizhë’, palabras o consejos ‘santos’* (aquí como otra traducción de *lajhë’*) *de dios*. O como es también otro género narrativo principal o de los antepasados: *dizhë’ che benne’ golha, palabras o consejos de los viejos o gente antigua*. Este tipo de sucesos sobre seres y personas que se transforman proporcionarán información sobre la “persona”, y también sobre los “personajes” de las danzas o sus bandos¹⁶.

¹⁶ La concreción que algunos “personajes” adquieren en las danzas y dentro de unos repertorios, puede ser comparada a la que adquieren cuando son narrados -y sobre todo, traducidos-, en base a estos sucedidos o relatos formales, aunque a veces aparentemente recientes o con aspectos improvisados. Cabe mencionar que en estos dos contextos comunicativos -la narrativa formalizada y las danzas-, estos “personajes” adquirirían, quizá, una consistencia y perdurabilidad inexistente en otros comentarios o alusiones menos estructurados, como los “interactivamente” más “naturales” de la vida cotidiana. Esta concreción, como la que proporciona, por ejemplo, el uso de disfraces y emblemas, podría compararse al del uso de ciertas metáforas, que se llegan a forzar, sobre todo en las traducciones, para fomentar su comprensión, por ejemplo en entrevistas.

Los personajes de la narrativa -también unos “actores” aunque en planos sobrenaturales, “espirituales” u “ontológicamente” diversos-, no serán, de hecho, sólo evocados sino que actúan e interactúan en una escena cotidiana, y serán fundamentales en una interpretación de las danzas como re-presentaciones. Algunos de los personajes “sobrenaturales” que se presentan a continuación podrán ser también considerados representaciones de la “persona” y, aunque diferenciados, comparten numerosos rasgos, emblemas, potencias o capacidades de acción entre sí y respecto a los que se verán representados en las danzas.

A veces la incertidumbre con que estos personajes son percibidos en la vida cotidiana se traslada al modo en que son narrados (también denotados en su ambigüedad, por ejemplo, de disfraces), y nunca bajo una taxonomía tan estricta o moldeada como la que se presenta abajo. Esta clasificación corresponde, sobre todo, a la Sierra, aunque la mayoría de las entidades aparecen de manera muy similar en el Valle, con los mismos rasgos e incluso términos. Aunque estas entidades suelen resultar en definiciones cultural y etnográficamente equivalentes, éstas requerirían, sin embargo, de una mayor indagación y comparación lingüística y en la vida cotidiana.

La información que se esbozará sobre estos seres, sus emblemas, sus ámbitos y patrones de actuación etc. ha sido confeccionada, pues, a partir de una narrativa, más o menos elaborada, y de una serie de comentarios y alusiones sobre ellos a menudo breves y fragmentarias. Estas narrativas recientes e informales, y otras algo más formales –como las que se conectan con las de la narrativa tradicional- ameritarían, a su vez, un estudio propio, que estableciera sus cualidades y, sobre todo, ulteriores implicaciones sociales o culturales.

Ese estudio sobre narrativa -como aquí se tratará de hacer respecto a las danzas- debería trasladar o describir cómo son concebidos estos “seres” desde una perspectiva zapoteca que, aunque culturalmente diferenciada, tiene muchos aspectos en común a nociones católicas y mestizas, incluso urbanas, en aumento con la migración e interacción extracomunitaria.

Estos conceptos no son sólo compartidos entre distintos zapotecos, sino que también, en muchos casos, son traducidos al castellano y compartidos con mestizos y otros indígenas próximos, como los mixes (*ayuuk*), con los que, de hecho, se conversa en esta lengua franca. Estas nociones y relatos forman parte, sin duda, de un mundo, que si bien se vive y desarrolla en zapoteco, sobre todo en un nivel doméstico y comunitario, también es objeto de intercambio, comparación y reflexión en un ámbito “castellano” o mestizo, como el de sus entornos inmediatos. Además, esta comunicación no sólo se establece con agentes foráneos o mestizos (comerciantes, sacerdotes, funcionarios, médicos, comerciantes, antropólogos, etc.) sino con zapotecos de distintas variantes o que empiezan a utilizar el castellano, casi como primera lengua, en nuevos contextos conurbanos o en la emigración. Así, estas nociones y reflexiones, a menudo en forma de historias o sucedidos, se intercambian, también se nutren y reelaboran -y cada vez en mayor medida- igualmente en español. (Las danzas podrán proporcionar, a su vez, un modelo para analizar estas relaciones entre ámbitos públicos y más privados, entre sistemas culturales y comunicativos diversos, pero en los que se desarrollan este tipo de géneros o narrativas híbridas.)

Una primera clasificación a establecer –con fines únicamente organizativos e introductorios- en base al protagonismo y contenido de estos relatos, también sucedidos o comentarios breves, sería una entre “santos” y “demonios”. Aunque precaria y provisional, esta clasificación permitirá introducir algunas cuestiones elementales sobre las entidades sobrenaturales a comentar y sobre algunas de sus facetas o dimensiones “personales” que después se matizarán. Estas categorías no son, como se verá, moralmente absolutas sino con implicaciones benéficas o maléficas.

Por una lado existe, pues, toda una “hagiografía” que, aunque culturalmente particular, comparte rasgos con las de otros pueblos indígenas, incluso mestizos, por ejemplo, del sudeste de México¹⁷. Estos relatos se centran en las encarnaciones, “apariciones” (y desapariciones) de las imágenes de los santos, sobre todo del patrón, de sus dádivas, intervenciones milagrosas, también castigos, etc. Aunque muchos son recientes, algunos de estas referencias se podrían relacionar con un género más tradicional, incluso de resonancias bíblicas. Por otro lado, el resto de personajes a comentar –aún matizables en su idiosincrasia local o culturalmente más amplia-, podrán ser clasificados e identificados por unas cualidades y atributos esencialmente “diabólicos”. Estos rasgos serán especialmente reseñados, aunque no analizados en todas sus implicaciones culturales; aún así, algunos de sus matices revelarán la perspectiva cultural desde la que son interpretados, que no es, en efecto, ni exclusivamente local, ni estrictamente católica.

Las imágenes de los “santos”, como primera categoría, conforma una parte importante de la narrativa de sucesos o encuentros extraordinarios con entidades sobrehumanas u “ontológicamente” ambiguas. Estos encuentros se solapan en muchas ocasiones –aunque no siempre- con los que acontecen en sueños (y éstos, a su vez, con sueños de patrones semejantes en los que intervienen *difuntos*). Estas narraciones muestran, a grandes rasgos, como los santos forman parte de la vida cotidiana. Además de receptores de las plegarias, en iglesias, santuarios, en altares domésticos, etc., son auténticos “interlocutores” en unos procedimientos “interactivos”, con consecuencias tangibles y continuadas, en las que “responden” con distintas acciones o bienes. Los santos tienen, a su vez, distintos *enviados*, o pueden ser considerados en sí mismos, unos directos de Dios.

Así pues, estos “santos” intervienen en cosechas, curaciones, sueños, iluminación intelectual, como consejeros políticos, en redes sociales, etc. También intervienen, sobre todo en la Sierra, en algunas maldiciones, venganzas o castigos. En esta misma región cumplen, asimismo, un papel crucial en la transmisión e inspiración de las danzas. Algunos *maestros* sueñan que bailan con el Santo o Patrón, un hombre alto y barbado, y que éste les instruye los pasos; o bien, que les inspira o transmite los parlamentos de algunas danzas (más bien, unas recitaciones devotas, que se intercalan con los bailes, similares a plegarias o jaculatorias). De manera y con pautas paralelas, estos santos se aparecen en distintos sueños, en los que interactúan y realizan distintas acciones (curan, iluminan, anuncian); designan, por ejemplo, a gentes para diferentes tareas y entregan objetos significativos (almohadas, banderas, bastones). Ver cap. 10.

Por otro lado, existe una serie de relatos zapotecos, apreciaciones, conocimientos, y sospechas –no menos convencionales, en un sentido formal y culturalmente amplio, que el de esa particular “hagiografía”, sobre unos seres, eminente pero no estrictamente,

¹⁷ Ver otras formas de catolicismo popular, apariciones y culto a los santos, también vinculado a indígenas, chatinos, en el siglo pasado y sur de Oaxaca en Wright-Ríos (2004); o en Barabas (2006).

maléficos y transformistas. Estas convenciones narrativas aparecería en una tradición no sólo oaxaqueñas, sino también mesoamericana sobre “naguales”. Estos seres o entidades serán clasificados, también de una manera sólo preliminar o provisional, como “demonios”, por oposición a estos “santos” algo más “canónicos” narrativamente (aunque tampoco “ortodoxos” desde una perspectiva no sólo católica, sino de un catolicismo popular urbano y mestizo).

De hecho, un análisis exhaustivo de los materiales sobre ambos tipos de seres o categorías acabaría por revelarlos como esencialmente ambiguos. Incluso, en el caso de estos “demonios” zapotecos, y sobre todo serranos, se verán vertientes neutras e incluso “benéficas”. Respecto a este tipo de connotaciones (más que en un sentido moral abstracto) resultará especialmente interesante enmarcar el modo en que algunas entidades, sustancias o personificaciones han experimentado ese ya mencionado proceso de “estigmatización” o “demonización”, propio de un sistema con una impronta católica, pero culturalmente mucho más amplio o complejo. Por otro lado, se apreciarán otros casos y procedimientos, a veces insubordinaciones, incluso poco sutiles, a esa tendencia, posiblemente derivados de procesos evangelizadores o aculturadores más superficiales de lo que aparentarían inicialmente.

De hecho, estos zapotecos, y en particular los serranos, en comparación a otros grupos indígenas y mestizos de México o de Oaxaca, podrían resultar paradigmáticos de una particular combinación de una fuerte influencia evangelizadora y de un catolicismo popular, así como de otras corrientes culturales urbanas, sobre todo en el Valle, aunque siempre en conjunción con un especial anticlericalismo y relativa autonomía religiosa y política. Estos últimos rasgos habrían derivado (a pesar de fuertes acometidas inquisitoriales y judiciales) de etapas concretas de retraimiento económico y colonizador, por tanto también evangelizador, sobre todo en la Sierra, por el tipo de medio físico y de conquista¹⁸. Además, en la última mitad de siglo, algunos pueblos, sobre todo del Valle, han experimentado una activación económica, por el turismo y la artesanía, sin precedentes y con importantes consecuencias en su autonomía cultural, religiosa y política.

Pero volviendo a la clasificación de estos “seres”, más que en su categorización de cualidades morales, se plantearán otros cuestionamientos más “ontológicos” o relativos a la concepción de su “ser”, índole, composición y capacidad de acción. Algunos, incluso, podrán ser específicamente considerados como unas “esencias personales”, ya sea del conjunto de la población o sólo de una parte. Con todo, la inherente transformabilidad de estas entidades “sobrenaturales”, a menudo bajo “apariencias” humanas y, más en concreto, en vecinos reconocibles o “identificables”, con capacidad de acción e interacción en la vida cotidiana, llegarán a cuestionar o difuminar, como se viene sugiriendo, quién o qué es lo representado y qué lo representante.

¹⁸ Aunque también en el Valle, Taylor (1972) ha mostrado importantes parcelas de autonomía indígena y de algunos caciques en el periodo colonial; así como en sus trabajos con Chance (1985) sobre las implicaciones de esta autonomía en la eventual derivación de los cargos y cofradías. Asimismo, Chance (1989:275-278), resume las distintas etapas en la precaria evangelización colonial de la Sierra en comparación a otros ejemplos mesoamericanos; señala también una especial persistencia del culto a los ancestros y del ceremonial público en Villa Alta, en relación a esos otros sistemas mesoamericanos, donde quedaron relegados al ámbito doméstico. Ver también las descripciones de Gillow (en Ríos, 1995), o los trabajos de Távarez (2000, 2009) que ilustran una persistencia tardía de cultos gentiles en la Sierra, dada la limitada presencia de religiosos y criollos entre una población mayoritariamente indígena.

Y, sobre todo, será a la luz de otras investigaciones sobre conceptos de persona en Mesoamérica, incluso en otros contextos amerindios, que se podrán llegar a apuntar, incluso a precisar, correspondencias, entre estos seres o entidades supuestamente “alienadas” o “sobre-humanas” y las de la propia “persona”, como se verá, a su vez, evocado en las danzas y en otros procedimientos de acción simbólica.

Aún a riesgo de sobre-interpretar los personajes de las danzas, o de generalizar excesivamente dentro de un repertorio demasiado amplio de personajes, aún dentro de una misma área (o, aún a riesgo de impedir, precisamente por esa auto-referencia cultural, una generalización a otras danzas indígenas que será apuntada), estas comparaciones entre personajes de distintos ámbitos de representación, teatrales o sociales, pueden conducir, con todo, a un nuevo modelo de interpretación de las danzas y otras expresiones teatralizadas en contextos indígenas, también para otros casos mesoamericanos, e incluso para otros de sus ámbitos etnográficos de representación social o ritual.

Estos seres “espirituales” o personajes “sobrenaturales” a presentar se relacionan en distintos modos con los que aparecen en las danzas, a los que podrían incluso inspirar y viceversa. Pero estas “personificaciones” zapotecas, además de simbólicas o anímicas o, con frecuencia, *solo de aire*, pueden llegar tener, a su vez, una dimensión no sólo corpórea sino esencialmente fáctica en la que se indagará; es decir, son igualmente constitutivas de una visión del mundo o de la “realidad” más compleja. O como se suele expresar: *muchísimas cosas de aire que anda en el mundo, en las noches, y el día también, nomás que es invisible para uno*.

Además de algunos de los personajes arriba introducidos, y que se perfilarán a continuación –aún de manera siempre esquemática o en sus aspectos más relacionados con las danzas-, se considerarán también otras formas de “ser” (o de “no-ser”, o de una manera “parcial” o “diferenciada” de ser), como es la de unos *difuntos* o unos ancestros en distintas modalidades. Estos difuntos y otras entidades también estarán presentes o en una continua injerencia en la vida cotidiana, no sólo en una interacción, sino incluso en una “inherencia” o co-esencia, incluso co-sustanciación con otros seres y con la propia persona¹⁹.

Asimismo se incluirán algunos “personajes/personificaciones” no sólo derivados de una narrativa formal o informal, sino que intervienen, de manera específica, en los sueños. Todos ellos contribuirán sino en una construcción de la “persona” o su “cuerpo”, al menos en una indagación de unos límites, siempre difusos, de sus ámbitos de acción e interacción en el mundo.

Las referencias a estas “entidades” o personajes se encuentran, como se ha señalado, tanto en la Sierra como el Valle, con variantes locales pero también con una serie de emblemas recurrentes en ambas regiones, reconocibles también en las danzas. Una de sus principales

¹⁹ Estas relaciones podrán asemejarse en algunos casos, aunque con connotaciones menos esotéricas, a las de un “corazón endiosado” prehispánico (ver León Portilla, 2006:270 o su artículo sobre significados del corazón 2004:9); o a las de la segmentación superior e inferior del cuerpo otomí y sus asociaciones (Galinier, 1998) que serán retomadas. Por otro lado, el culto a los ancestros fue, al parecer, el peor “entendido” por los dominicos, que evangelizaron en esta Sierra y también en el valle, al menos en el primer periodo colonial, y que no eran diferenciados con facilidad de otras deidades e ídolos (Marcus en Chance 1989:242).

características –y la que les clasificará además, en un modo siempre a matizar, como “diabólicos”- es, en particular, la mutabilidad de “forma”. En relación a esta constante o “transformabilidad” deberán ser igualmente entendidos, en su ambigüedad, muchos disfraces de las danzas, así como la composición de los bandos y las relaciones de éstos y entre personajes dentro de un repertorio extendido.

Con todo, y según se sugerirá –aunque sólo se podría verificar tras un ulterior análisis lingüístico y de concepciones generales del “corazón” y del “cuerpo”- esta mutabilidad, más que de forma, sería precisamente de “esencias”, de “espíritus”, aunque estos tienen, aún más particularmente, una dimensión específicamente “corpórea” y “fáctica”. Esta capacidad de “co-sustanciación”, no siempre etérea pero sí eminentemente “disgregadora” o “corruptora” de lo corporal y de lo social, será, en concreto, la que distingue a estos seres y entidades “diabólicas” (siempre a matizar en sus connotaciones morales) de unos actuales “genuinos o verdaderos cristianos”, caracterizados por una mayor compactación y estabilidad personal, o una identidad –ya sea corporal, ya sea espiritual-, menos ambigua.

Dada la particular intercambiabilidad y dispersión inherente a estas entidades, los ejemplos y datos que se ofrecerán a continuación, pertenecen sobre todo y por razones prácticas a un mismo pueblo. Esto limitará, en lo posible, algunos solapamientos y variantes, aunque se tratará, aún así, de evidenciar esa particular intercambiabilidad y flexibilidad inherente a las entidades y subyacente en su sistematización –que también se refleja, por otro lado, en las danzas- tanto en la Sierra como en el Valle.

Estas “personificaciones”, que aparece de manera recurrente en la narrativa o el teatro, permitirán indagar, pues, en un concepto relativo y cultural de “humanidad”, en sus distintas categorías, incluso gradaciones. Por ejemplo, el propio “ser cristiano” a definir estará, a su vez, fáctica y simbólicamente intervenido por una “no-humanidad”, por distintos “reinos”, espacios y tiempos (como los de la naturaleza o los ancestros). De manera inversa, esos ámbitos podrían ser acotados o subsumidos, por unos procedimientos “cristianizadores”, que no son solo rituales o religiosos, sino aculturadores o “humanizadores” en un sentido más amplio. Las danzas y sus personajes podrán ser considerados como medios o recursos, no tanto de hacer visible lo invisible y mostrar cómo estos ámbitos se construyen u organizan; sino, sobre todo, de acotarlos y controlarlos y de mostrar cómo pueden o deberían ser intervenidos y vividos cotidianamente.

Aires.-

Los *aires*, como las palabras o los presagios, están dotados de una materialidad, cuando no de una forma corpórea (animal, meteorológica, humana, etc.). Los aires son, en sí mismos, mensajes; portadores de presagios, fuerzas corruptoras y germinadoras, ordenadoras y desordenadoras, que *topan*, penetran, se aglutinan dentro de los cuerpos y otros contenedores a comentar, como las víboras. Existen distintas clases “aires”:

El aire malo, be' xigüe', viene del diablo, digamos, para hacer mal, para atacar la gente. Muchas cosas pasan; supongamos que bien, tranquilo, se acuesta uno a dormir en las noches. No sabemos, ni podemos pensar un momento, cuando nos puede tocar aire como alferecía, hasta se muere la gente a veces. Si, le puede tocar aire malo. Y hay aires, que es aire bueno, ahí trae buenas noticias también. Cuando sueña uno que anda tranquilo, en

sueño, o que tiene una ganancia, o que está uno trabajado, bueno, muchas cosas; pero cuando viene aire bueno, [be' gwen].

Aún así, los aires son predominantemente malignos; generan enfermedad, corrupción, desorden y conflicto, también social, *él hace que la gente empiece a pelear*. Asimismo, *cuando muchas cosas pasan*, cuando hay un gran desorden social o natural, guerras, conflictos, epidemias, aunque sean en lugares ajenos, llegan a través del aire.

Un aire puede dar lugar a una forma -*como el jabón en la punta de un popote, que soplas y se hace una pompa-*, incluso a un “cuerpo”. De manera parecida, la persona, su “cuerpo”, se puede “vaciar”, como se acaba de ver, durante el sueño; es también en ese momento cuando el aire u otras entidades *nos pueden topar*²⁰.

Asimismo, la *tierra* es una matriz de cuyo interior proceden o de donde, de hecho, *salen los aires* y otras entidades, como los rayos. En algunos lugares *los aires cuando salen hasta pfuum, y vemos que se levanta hojas!, y pastos!, o tierra!, no?, cuando sale el viento ahí*, por unos agujeros. Los rayos también son expelidos del interior de la tierra, dónde reposan en época de secas, cuando tienen, según algunos mitos, carácter animal, como de toro o bestia. Pero además, *la tierra*, en sí misma, también, *se levanta y nos puede topar*.

Los aires, al igual que la tierra u otras entidades, son “metonímicas” aunque tendrán también unas expresiones “metafóricas”, no por ello menos fácticas o reales, sino también con implicaciones concretas. El aire maligno (*be' xigüe'*) es también del diablo (*da' xigüe*, diablo; *da'*, difunto ZZ). Con frecuencia toma distintas formas y cualidades, humanas y de animales, como la serpiente (*beell*, ZY y ZQ). Así, algunos animales especialmente dañinos, como el escorpión o la víbora, además de por su capacidad para envenenar o *espantar*, son considerados encarnaciones específicas de lo maligno; se les denomina también *bexigüe'* (ZZ). De estos animales ponzoñosos u otros portadores de presagios – como es también el tecolote, algunos tipos de hormigas rojas y negras, ciertos perros, etc.-, se dice que son *enviados*; o *no digamos que nacen, sino que salen de la madre tierra nada más; es como una señal*.

Las versiones metonímicas de los aires, incluso a veces también “personificados”, como se verá por ejemplo en unos *catrines*, resultan visibles y tangibles; son agentes o delegados de representación y comunicación, portadores de enfermedad, información y presagios. Estos *enviados* anuncian; pero también observan, espían y llegarán a producir, como se comprobará, nuevas respuestas. Son mensajeros bidireccionales y omniscientes:

Los aires vagan también, de todo hay en el mundo. Hay del bueno y hay del malo. Si uno quiere hacer una cosa a escondidas, claro que, todo se da cuenta; todo se sabe después. Porque eso es, por ejemplo, como Dios, no?. Por más que uno quiera esconderse, para hacer alguna maldad, o uno piensa que no nos ven, pero sí. No se escapa de lo que uno hace.

²⁰ Chzhag ZY, 1. encontrar, topar con 2. reunirse, juntarse 3. juntarse en matrimonio con (o, por tanto “unir carnalmente” también). Como se verá hay al menos dos tipos de aire maligno, el que penetra por la cabeza y el que lo hace por los pies. Para el primero hay remedio, se le *puede atacar* (o *hacer la lucha*). Pero el segundo es aún más nocivo y letal, unos de sus primeros síntomas son la pérdida del habla y la movilidad.

Se volverá sobre este carácter omnisciente y sobre todo “delegado” del aire o los aires, en comparación al de otros enviados sobrenaturales y en relación a ciertos conceptos de “justicia” (ver abajo mito Expulsión de Lucifer). Esta justicia, aunque sobrenatural no será nunca abstracta o eventual, sino concreta y a experimentar en vida. Debido a la injerencia y el flujo de información entre distintos tipos de enviados o delegados, toda acción humana, social o ritual, tiene un efecto directo e inmediato en la vida cotidiana y produce, igualmente, unos efectos o emanaciones en distintos ámbitos, también “espirituales” de la realidad. Sin embargo, como se verá, toda acción o emanación humana está ineludiblemente vinculada, por otro lado, a un concepto de destino.

Los chaneques y el dueño del monte (y la tierra).-

Este *dueño* es amo, señor o patrón de lo silvestre, de los cerros, ríos y de la superficie de la tierra. Se le identifica también como *dueño del río*, *x:axna' ya'a yo'* (ZZ. *x:axna'*, *nuestro padre-madre?*; *ya'a*, *cerro*; *yo'*, *río*); sería, pues, de género doble más que ambiguo y de carácter tutelar y ancestral²¹. Aparece con variantes y maneras similares en muchas mitologías y etnografías amerindias y a menudo, como en esta región, bajo la forma de un hombre alto y barbado, a veces también con bastón.

Tiene, a su vez, aspectos metonímicos, en particular uno compartido con los animales salvajes bajo su jurisdicción; y, en un modo más difícil de precisar, en relación a la propia *tierra* o su superficie. Más que en sus emblemas o atributos, este último solapamiento entre entidades se aprecia en el tipo de ofrendas y rituales que se ofrece a ambos, al *dueño* y a la *tierra*, ya sea en la casa, de manera cotidiana, por ejemplo echando una ración en el suelo antes de cada comida o brindis; o en el campo, antes de trabajar, sembrar o cosechar:

Le pedimos a la madre tierra que nos proteja, y pedimos a Dios que nos ayude, nos de ese alimento que nosotros sembramos en la madre tierra. Eso pedimos cuando regamos un poco de aguardiente o quemamos algún pescadito en nuestro terreno, para que no salga algún animal, o los animales del monte para que no comen nuestra mazorca [tejones].

[...] Metemos huevitos ahí, con un poco de aguardiente. Eso es lo que hacemos. Entonces ya pedimos licencia, ya tranquilos andamos, ya no salen víboras que nos espanten ni nada. Se pide permiso, primero al terreno donde vamos a trabajar. Y siempre es así, así hacemos.

Pero el *dueño*, como otras entidades zapotecas, puede transformarse, fragmentarse o delegarse de manera múltiple. Aparece como hombre barbado, pero también bajo distintas formas, con frecuencia en sueños, transfigurado en una persona querida que ofrece comidas suculentas. Su identidad se llega a establecer, porque si uno come durante el sueño, más si *lo tragas todo, te vas a enfermar*, requiriendo después de purgas y otros tratamientos. Asimismo, como en otros lugares se le identifica con *el* o *los Chaneques* que *son muy tramposos para transformar algún animal enviados por ellos*, normalmente víboras, pero también en otros animales (algunos parlantes que pueden causar igual espanto, como el zorro que, con sorna, despertó al flojo dueño de una milpa que se durmió mientras su cosecha era saqueada por los tejones).

²¹ Podría guardar alguna relación con *Pitào cozáana* o *Betao coxana*, antiguas deidades de la caza (también asociados al agua) que aparecen en fuentes coloniales del valle y la sierra respectivamente (Tavarez 2009:105); o quizá también con *Cobicha*, en la Sierra.

El dueño se transforma también de manera diurna en “gente”: comarcanos desconocidos, pero también familiares o vecinos identificables de la comunidad. Convendría reflexionar en las implicaciones que estas transformaciones tienen cuando recaen en un conocido o en “uno mismo” (recordar el comentario a cerca de este tipo de transformación al final del capítulo anterior). Estas “entidades” no pueden ser pensadas de manera independiente a un entorno, pero tampoco despegadas del sujeto, con las que tienen relaciones de co-sustanciación metafórica y co-esencia metonímica.

Los Salvajes.-

Los *chaneques* comparten varias características con el resto de ambiguas -y en cierto modo “diabólicas”- entidades zapotecas, naturales y sobrenaturales, que se comentarán. Pero, como se ha apuntado, en este contexto etnográfico, el carácter que agrupa a estas entidades, más que el estrictamente maligno, será el de su capacidad de transformación; y más precisamente, el de una ausencia de compactación (no tanto de unicidad) que es la que, por contraposición, define a los *cristianos*. En el amplio repertorio de este tipo de entidades, mudables y ambiguas -y en varios aspectos intercambiables-, destacan los *salvajes* (*salba’j* ZY, ZQ), también llamados *gwexiye’* ZZ, *demonios* o *engañadores*, aviesos transformistas, a menudo dadores de enfermedad, que moran o se topan en la profundidad de los montes. Aunque de manera no siempre constante, pero correlativa con algunas características sobre los *gentiles* arriba mencionadas (por ejemplo una fuerza bestial o prodigiosa), los *salvajes* son a veces asociados con unos ancestros²².

En algunas de sus personificaciones, estos seres brutales compartirán emblemas con los del “salvaje” europeo (Bartra, 1996), en concreto su extremada pilosidad, fuerza portentosa y aspecto animalesco. Asimismo, el tipo de relatos que los refieren comparte, de manera llamativa, algunos rasgos estilísticos con la literatura occidental sobre el “extrañamiento” (Ginzburg 2000:Cap.1). Estos salvajes se presentan bajo múltiples disfraces y personificaciones, a veces como extranjeros o también como niños de aspecto inocente o similares a duendes, con un *sombrerito*; (así aparecen también en el Valle, *dwend* ZQ). Otras veces, sin embargo, son vislumbrados entre la maleza en un estado animalesco o “natural”, recorriendo las lomas con rapidez y ferocidad. Se mueven frenética y ágilmente, *casi como volando* y emiten gritos pavorosos:

era la una de la tarde cuando G.F. vio que se está subiendo el salvaje una lomita pero, como es de día, vio que todo el cuerpo está cubierto de pelo y su cabello hasta tocaba el suelo (...). G.F. estaba espiando, por dónde va a agarrar, cuando echó un grito, pero hasta dice que se tembló (...). Dijo que está cubierto de puro pelo, su trenza, su pelo hasta toca el suelo; sí, como la cola de un caballo.

Así se representa también, se verá, a los Diablos en algunas danzas y escenificaciones de la Sierra. Como esos diablos, estos salvajes ostentan una fuerza brutal y poco edificante, arrojan tizones, *tumba árboles! raja leña! dos, tres veces da un hachazo en los troncos y, bruuuum, abajo*. Mueven el ganado a grandes distancias, incluso entre municipios o

²² El *Gwexiye’*, *demonio*, *engañador* (de *chzi’iye* ZZ, *engañar*); relacionado con otros términos o personificaciones diabólicas, los *de’e gwexiye* ZY o *da’ xigue* ZZ (*de’e* y *da’*, son partículas para *finado* o *difunto* en sus respectivas variantes). El término *gwexiye’*, sin embargo, parece usarse con menos frecuencia para este tipo de entidades que *salbaj*.

cuando está apersogado. Como ciertos personajes de las danzas a analizar, este ser *no tiene descanso, anda día y noche, día y noche* en un perenne movimiento y actividad de fines primordialmente maliciosos o destructivos.

A pesar de ese aspecto “natural” y brutal, es una de las entidades zapotecas de “aire” con mayor versatilidad, incluso “corporalidad”, en sus transformaciones, a veces animalescas (e incluso, también, sucesivas, por ejemplo en distintos perros que, enzarzados en una pelea, van cambiando de color). Pero, sobre todo, los salvajes *se transforman gente*. Sus apariciones, en las que se llega a interactuar plenamente con ellos, pueden resultar, en ocasiones, aún más palmarias que en los encuentros con otras entidades (como los *chaneques*, más fugaces o incluso oníricos) y tienen consecuencias todavía más nefastas. Las relaciones con los salvajes, por otro lado, pueden también ser carnales o llegar a ser estables; incluso, en casos, de entrañable amistad.

Pero, a menudo, los salvajes se transfiguran en apuestos hombres o guapas mujeres, dependiendo del género del solitario caminante a seducir o embaucar (*ganar*) y que será su víctima. Con frecuencia visten el traje que les identifica con algún pueblo de la comarca y suele ofrecer, asimismo, engañosos y dañinos alimentos. *Es un cuerpo también; se transforma gente también. Han visto que se compara como un cristiano, de veras.*

Su apariencia y su corporalidad es “real” hasta el punto de que algunos encuentros se desarrollan de manera regular y sin sospechas. Pueden incluso, como se ha comentado, llegar a culminar sexualmente. Sólo después se llegan a atar cabos y se descubren pistas falsas que hubieran prevenido, a un observador atento, de la enfermedad, la locura o de las diversas y a menudo temibles secuelas que acarrearán. Unos plátanos, por ejemplo, ofrecidos por un falso *rinconero* (o zapoteco *xidza*) a un muchacho de esta región (*xhon*) eran “en realidad” nocivas piñas de ocote que le produjeron fuertes dolores tras ser consumidos. Asimismo sus apariciones y proximidad producen también *susto* o *espanto* en todos sus síntomas.

Se han escuchado en el monte, además, los lastimosos gemidos de alguno de los ariscos frutos de esos ilícitos y peliagudos encuentros carnales. Uno de ellos, por ejemplo, clamaba el nombre de “su padre”, un vecino del pueblo que, obviamente, había enloquecido y enfermado gravemente tras un fugaz y nefasto contacto nocturno con una incierta “comarcana”. Una ulterior o minuciosa atención a ciertos detalles sobre las condiciones de estos encuentros o su interacción –o, con más frecuencia, la persistencia de ciertos síntomas–, suelen conducir a un esclarecimiento del verdadero carácter de estos desconcertantes intercambios y tropiezos. Una revelación o descubrimiento inmediato resulta raro, incluso para los más sagaces. No en vano las principales cualidades de estos seres son el disfraz, la mentira y el disimulo.

Otras veces los *salvajes* toman la forma de niños de apariencia débil o desamparada. Aparecen en la noche atraídos por ciertos olores, sobre todo de huevos o pescado que se asan al raso cuando se acampa, durante la cosecha, en los solitarios *ranchos* (milpas o terrenos alejadas). Algunas de sus travesuras resultan menos perjudiciales, roban o esconden aperos o las hachas; aún así *espantan* y son temidos. Con todo, las acciones de algunos *salvajes* pueden llegar, por otro lado, a resultar beneficiosas. Se sabe de vecinos que establecieron relaciones de colaboración, incluso de prolongada amistad con ellos. Los hay que cuidan y pastorean el ganado mientras sus dueños cumplen cargos; y otros que

entran en la ciudad para “conseguir” instrumentos a los músicos. En algunos casos se les ha llegado a oír llorar, con consternación, a sus amigos muertos en el pueblo.

A veces toman la identidad de vecinos conocidos, como la de un *hermano separado* (un evangélico) que pudo ser visto en la iglesia durante la misa, suscitando el asombro de los presentes ante su repentina reconversión. Su presencia, sin embargo, no suele ser inocua: *hasta vienen a dar aquí luego de noche, no sabemos si van a pararse en el patio o junto a la casa. Es cuando sueña uno, así, feo*. Los perros alertan de su presencia cuando entran en el pueblo o merodean los ranchos. Pero, *es diferente del chaneque. Los chaneque es dueño del monte, dueño del terreno digamos, de la tierra. Esto es otro, otro espíritu. Los salvajes andan, entran en la ciudad. Muchas cosas pasan aquí en el mundo. Si, hay muchas cosas, hasta en la ciudad entra ese cabrón, nomás que la gente no se da cuenta*.

Si algunos olores los atraen especialmente (pescado, huevos asados), quemar o fumar tabaco previene de su aparición. Pero, sobre todo, el aplomo, ‘el valor’ y ciertas medidas preventivas y de fortalecimiento -como *persignarse* y otras en las que se indagará- ayudan a combatir su presencia. Nunca quedan, sin embargo, completamente anulados o relegados. Y parecen cumplir una oscura y absurda misión: *andan para ser malos, para burlarse de la gente, o también para asustar la gente. Cuando, a veces, se queda alguien en el rancho, llega el cabrón y se asustan también, cuando no son fuertes pues, cuando son débiles*.

A diferencia, por ejemplo, de los regalos y rogativas con que se ofrenda al dueño del monte, los salvajes deben ser evitados, y, si se tiene fuerza o valor, desenmascarados y enfrentados con algunos recursos rituales y, sobre todo, dramáticos; en especial, con una interacción ofensiva: *nada más oía yo gritos de él, y le estaba yo haciendo burlas, grita él y gritó yo también, le digo ¡órale cabrón, espérate! a ver cómo eres, le decía yo. Y se fue en derecho su camino. Si, todavía le estaba yo haciendo burlas y ya, se oían los gritos más lejos*.

Se verá una especial formalización “belicosa” en estos embistes o acometidas dramáticas a seres malignos; aunque recomendadas para enfrentar a entidades de este tipo, resultan, sin embargo, especialmente reprobadas en las convenciones interactivas cotidianas. Estas convenciones valoran (como se volverá a comentar en el último capítulo) el tono suave y un habla pausada y cortés.

Encantos y otros dueños.-

Tanto en el Valle como en toda la Sierra existen piedras, cerros, parajes, incluso objetos o animales, que están *encantados*. Suelen tener la facultad de proporcionar abundancia, dinero u otras riquezas. Se pueden identificar varios de estos cerros y lugares en ambas regiones; entre ellos destaca el emblemático pico del Zempoaltépetl, igualmente considerado bajo estas cualidades por los *ayuuk* (*mixes*).

Aunque algunos son lugares conocidos y *de pedimento* (se les hacen ofrendas y ponen velas, aunque de manera poco abierta), una veneración más exhaustiva, la explotación o incluso el acceso a su interior suele requerir, sin embargo, de procedimientos especializados cuando no secretos. En esta Sierra existe, además, una narrativa

relativamente estable a cerca de muchos de estos cerros, rocas o umbrales. Éstos están guardados, a su vez, por un “dueño” (*x:an ya'anë*, *dueño, patrón del cerro*), habitualmente un hombre grande, blanco y barbado, similar a los otros “dueños” antes mencionados, aunque solo en algunos rasgos (o quizá incluso también en algunas esencias respecto a aquel *del monte* o de lo silvestre ya comentado).²³

Como en otros lugares de América, algunos de estos dueños y sus riquezas, pueden llegar a ser de un carácter explícitamente diabólico y engañoso. De hecho, muchas veces estos bienes acaban por no resultar realmente beneficiosos, *no rinden*, no se heredan o no pueden ser disfrutados, en última instancia, por la mayoría de sus solicitantes. Éstos deben además, según se describe también en otras mitologías (Taussig, 1980:139-141), “vender su alma” para obtener esas riquezas. Esto sucede de manera aparentemente similar, pero no igual, en este contexto. Aquí las riquezas también desaparecerán a la muerte del contrayente del pacto y su “disfrute” personal suele ser cuestionable.

También en esta región de la Sierra (antiguamente minera) se llega, por ejemplo, a exigir de un similar e ignominioso procedimiento para sellar el acuerdo. Sin embargo, en este contexto zapoteco, más que el “alma”, lo que se debe entregar es, en concreto, el *cuerpo*; precisamente ese “cuerpo cristiano” que se irá perfilando a lo largo de este trabajo. De esto derivarían también, y muy posiblemente, las razones por las que estos contrayentes son denostados y, sobre todo, por lo que no pueden beneficiarse tangible, material o corporalmente de estas riquezas: estos serranos las acumulan y poseen pero *no pueden disfrutar, ni comer bien, ni vestirse bien; no hay permiso*. Padecen y son, como se precisará, castigados en vida.

Sin embargo, en esta región se conocen casos también en que estos *encantos*, o unos de sus *enviados*, en particular unos *catrines* (ver cap.8), a veces montados en coches o caballos, han llegado a transferir sus riquezas para fines colectivos o más nobles, como cumplir con los gastos ceremoniales aparejados a los cargos y a las mayordomías (y como también se les representará en algunas danzas). La diferencia parece radicar no tanto en los fines (que también), sino en el carácter del solicitante, incluso en los procedimientos de la solicitud. Las ofrendas y cierta devoción que se les dedica a los ríos o a los cerros, también en el Zempoaltépetl, en un apropiado estilo retórico y ritual, de tipo tradicional, retorna siempre en ulteriores bienes, esos sí de mayor disfrute.

Ciertos relatos, a menudo referidos por aquellos que, finalmente, no sucumben al dudoso atractivo de algunos *encantos*, detallan los viles procedimientos o pruebas exigidos por éstos, para *integrar con ellos* y obtener bienes. Una de las principales premisas para su recaudación es *desearlos* intensamente, *pensar mal* y avariciosamente, anhelando una riqueza no derivada del trabajo propio. Unas veces los aspirantes son conducidos hasta ellos en modernos coches, casi siempre durante la noche. En otras ocasiones hombres flojos y arteros inducen a sus esposas a entregarse; el encanto prefiere mujeres. En esos casos, una vez preparada y guisada una ofrenda o *regalo* para llevar (tortillas, guajolote y su caldo), el matrimonio se encaminan a una de estas peñas o piedras, recorriendo en la oscuridad tortuosas veredas. Todos los relatos coinciden en que el interior es una enorme casa, casi un palacio y *parece mercado* o *ciudad*, lleno de abarrotes y coches de todo

²³ Por otro lado, en el Valle, ciertos personajes en los que recaen este tipo de acciones y transacciones a comentar, son específicamente asociados con los *gentiles*, *jenniti'lly ZQ* (también llamados *canniti'lly ZQ*, quizá del español, *catrín*)

tipo²⁴. El Jefe o Patrón, con su larga barba blanca, recibe sentado en una mesa flanqueada por dos enormes víboras, *grandes como becerros*. En algunos casos se les exige escupir y flagelar a un cristo crucificado; y en otros:

el patrón dice ¡desnúdate!, quítate el refajo y la camisa, ¡desnúdate totalmente!, para que pases aquí a un examen (...). Y manda que pasara la pobre señora, ahí junto de las víboras, para que la víbora empiecen a lamber todo el cuerpo de la señora, para que salga todo lo que-, todo el cristianismo que tiene la señora. Porque somos cristianos, estamos bautizados, pero para que se borre todo eso. Y después que pase de una [víbora], y pasa el otro lado [segunda víbora], entonces ya tienes derecho a recibir de ¡lo que tu quieras! le decía.

Estas experiencias, sin embargo, suelen ser relatadas por aquellos que, finalmente, en un momento de clarividencia y piedad, se retractan del pacto, rechazando su entrega con una serie de acciones o procedimientos contrarios que resultarán especialmente relevantes, como se irá analizando:

Dice P. [el marido] cuando vio la señora las víboras empezó a persignar, decía ‘Dios mío, Dios mío ayúdame ¿dónde ando, dónde estoy?, Dios mío defiéndeme’. Cuando empezó la señora acordando de Dios, empezó a temblar ¡pero temblor! (...) entonces el barbón, le dijo a P. ¿dónde cabrón fuiste a traer ésta?, por favor, ¡sáquela, llévatela!, porque horita se va echar a perder mi casa!’²⁵

O bien,

‘me dio un látigo’ dice ‘¡pégale! a este Cristo, a este crucifijo ¡pégale!’ entonces recordé ‘Dios mío, pero cómo voy pegar a este señor sino me ha hecho nada’, pensé. Estaba yo aquí parado y así estaba otra mesa, ahí estaban unas velas prendidas y estaba una culebrota entonces, recordé a Dios, entonces, como quien dice, ‘tu no sirves’, me botaron para fuera. Cuando me di cuenta ya andaba yo entre yerbas, hasta allá’²⁶.

Son sus cuerpos, sin duda, lo que, de no tomar estas trascendentes medidas (persignar, acordar de Dios, mentar, encomendar a Él, etc.), queda “entregado”. Los encantos *quieren gente*. Así, cuando alguno de los que han llegado a *integrar con ellos* muere, *nomás hacen bulla de que fulana ha muerto*; en su ataúd se coloca un tronco, y *ya tiene su término, el día y el tiempo que se van a ir, allá, en esa roca*. Además de una condena en vida (el de un no disfrute fáctico, en vestido, consumo o patrimonio, de estas riquezas), ésta tiene la particularidad de ser una de las escasas referencias recogidas en esta etnografía en relación a un castigo intemporal o eterno. Éste es, con todo, ya sea en vida, ya sea en la eternidad,

²⁴ Recordar algunas de las distintas acepciones de *ya’a ZY*, *crudo, verde o inmaduro*; pero también *cerro y mercado*. Por otro lado, algunas de estos ingredientes pueden recordar a las usadas en ceremonias públicas e “idolátricas” aún a principios del XVIII, en las que se ofrecían pavos (también gallos o perrillos vivos) a los cerros y se consumían con tortillas (ver, entre otros, Alcina 1998: 142-150)

²⁵ Además de unos procedimientos profilácticos (meta-interactivos) que se comentarán en la última parte de este trabajo, en este pasaje cabría destacar la relación que se vislumbra entre este Patrón y un “Diablo”, como deidad infraterrestre más que infernal y quizá relacionada con los temblores, como el *Pitao Xoo* y *Laxoo*, de fuentes coloniales del valle y la sierra respectivamente (Alcina 1993:106); o quizá también, en otros emblemas, con dioses del inframundo (*Becelao dao*, que aparecen en cantos de la sierra) u otras deidades de las riquezas (o los mercaderes) del valle (ver Távarez 2009:103).

²⁶ Sólo en algunos relatos con pasajes tan explícitamente irreverentes como éste (aunque no siempre) puede llegarse a identificar al dueño del encanto como una transposición explícita del Diablo (¿quien si no podría exigir tales pruebas?). Aún así esta “demonización” de los encantos, como la de otras entidades a comentar, podrá formar parte, o al menos en algunos aspectos, de un proceso de “estigmatización” más amplio y no siempre establecido de manera tan obvia respecto a otros seres o entidades gentiles. De hecho, algunas alusiones, no demoníacas, de estos cerros, los refieren únicamente como lugares de veneración y retribución, según se verá.

de un carácter esencialmente corporal. Una condena o castigo semejante se observará, un poco más abajo, en relación a otros diabólicos propósitos o encomiendas, en concreto el de una aviesa *ganancia de cuerpos* perseguida por malévolas huestes a detallar.

Otros transformistas. Los *gwzhá*.-

Además de estos sucesos referentes a unas "entidades" o "seres sobrenaturales", relativamente "objetivados" que se transfiguran en otras formas -metafóricas o metonímicas-, existen otras referencias y concepciones, a veces relatos elaborados, sobre vecinos o *gentes* concretas, tanto en la Sierra como en el Valle, que también *se transforman*, principalmente en animales y fenómenos meteorológicos.

En este trabajo se presentarán algunos de sus rasgos generales y su valoración por parte de los zapotecos. Sin embargo, se debe anticipar que el carácter, la esencia o las principales connotaciones simbólicas de estas "transformaciones", ya sea por parte de "gentes" o también por distintos "seres" como los arriba presentados, requerirán de una ulterior investigación. Ese estudio deberá profundizar en la supuesta distancia u objetivación -es decir, una no-subjetivación o asignación siempre referida a "otros" y no a uno mismo- bajo la cual los zapotecos interpretan -y sobre todo traducen- estos relatos y concepciones. Ese estudio exigiría, a su vez, de una mayor penetración lingüística y narrativa en zapoteco, y de los contextos de enunciación o conversación en que se desarrollan y construyen estas concepciones y referencias, a veces indirectas, sobre la persona.

Aún así, algunos datos etnográficos, ciertas alusiones o traducciones generales acerca de estas entidades, y también en comparación a otros estudios sobre este tipo de construcciones culturales en Mesoamérica, podrán iluminar algunos aspectos sobre estas "personas" que se transforman y su "subjetivación" en este contexto, e indirectamente, también, sobre esas "entidades" más objetivadas referidas en los anteriores epígrafes. Éstas resultarán igualmente trascendentes en una interpretación de las danzas, así como, recíprocamente, de sus personajes.

Así, por ejemplo, en lo referente a una categorización de "humanidad", se debería volver a incidir en la propia capacidad de transfiguración de algunas de esas "entidades sobrenaturales" (o específicamente "naturales"), como son el *dueño*, los *chaneques* o los *salvajes*, quienes no sólo toman una forma humana cualquiera, sino también la de paisanos o familiares conocidos, identificables; e incluso la de "uno mismo", según le llega a ser comunicado a los (inconscientes) "sujetos-objeto" de esa duplicación o transmutación, presenciada, incluso interactuada, por ocasionales testigos. Esto podría llegar a cuestionar el carácter ontológico -objetivado y abstracto- que habitualmente se ha asignado a esas entidades "sobre-naturales", por ejemplo, en etnografías de la región (De la Fuente, 1949). Esto permitiría derivarlas, pues, hacia una mayor concreción, incluso hacia una particular subjetivación o "humanización".

Estas "entidades" o "seres sobrenaturales" podrían ser entonces considerados, al menos en algunos aspectos, de manera inversa y más compleja, como versiones, partes o composiciones de la "persona" en que se transforman. Esta sustancia o esencia compartida sería, en concreto, un "cuerpo", quizá también en sus capacidades cognitivas (como ocurre durante el sueño, cuando uno puede "parecer otro", pero incluso llegar a pensar o sentir

“por otro”). Pero sobre todo, este “cuerpo” será más que una “apariencia”: algo susceptible de ser tomado, “apropiado”, incluso simultáneamente “vivido”, por fuerzas, seres o potencias diversas.²⁷

Estas nociones y perspectivas de la persona serán igualmente cruciales en una aproximación a un tipo de identificación “emocional” así como “co-sustancial” que, sobre todo en ciertas ocasiones, algunos actores zapotecos establecen con los personajes de las danzas. Además de estas particulares relaciones entre actores sociales y personajes rituales, las máscaras y disfraces se interpretarán como algo más que envoltorios o apariencias, más si se tiene en cuenta, por ejemplo, la particular relación cultural que se establece entre “ropa” y “cuerpo” a continuar indagando.

Señaladas estas consideraciones sobre esas “entidades sobre-naturales” supuestamente “objetivadas”, presentadas en el epígrafe anterior, se procederá a continuación con las “subjetivadas” o más específicamente relacionadas con la “persona”. Este tipo de gentes o vecinos transformistas, co-sustancializados con otras entidades, son primordialmente anónimos en estos pueblos, aunque en algunos casos se puede llegar a desvelar su condición e identidad. En la Sierra, éstos son definidos de manera genérica como *bennë’ gozha’* ZY, *guazha’* ZZ o *gwzha’*, es decir, *gente que cambia o se transforma*²⁸; o, de manera más concreta, según la entidad o condición en que muda un sujeto.

Estos *benne’ gwzha’* son considerados eminentemente malignos aunque, al igual que las entidades antes referidas, pueden resultar neutros, ambivalentes e incluso benéficos. Aunque, como se ha comentado, en muchos estudios y diccionarios son referidos como “brujos”, los serranos raramente los traducen como tales o aluden directamente a ellos bajo ese término. Si bien están, en efecto, relacionados con un tipo de “brujería” relativamente convencional, son además, como se revelará, unas entidades más complejas; así pues, serán referidos y explicados, al mismo tiempo, bajo otras categorías y circunstancias más ricas y ambivalentes²⁹. De hecho, a menudo se mencionan distintos tipos o variantes de

²⁷ Recuérdese por otro lado, en un similar sentido de co-sustancialidad más que sinonimia, la relación entre *ya’a*, crudo, verde, natural, cerro y *benne’ ya’alazhë’* ZY, persona malvada, desagradable, que habla ofensivamente; persona cicatera, tacaña, “de corazón” indómito, arrogante e intratable, es decir, a-cultural. Estos se relacionaría incluso con los *bennë yalashë’* ZY, “espíritus” o “seres sobrenaturales (aún así definidos como *bennë*)” que habitan en los cerros y parajes encantados.

²⁸ Del verbo *chzha’* (ZZ) en la Sierra: 1. *cambiar*, 2. *Llenar o satisfacer*. El dicc. de ZY ofrece, además, otras traducciones, algunas complejas: 1. *reunirse, estar (adentro); haber (varias cosas, personas o animales); ser o estar (ciertas partes del cuerpo, y solamente plurales y en desorden)* entre otras acepciones. También se refieren a ellos por la entidad o condición en la que mutan, habitualmente en combinación con la forma verbal *chac, ser o estar* (ZZ y ZY). Algunas transformaciones, sobre todo malévolas, también se asociarían con el verbo *chxxinnj* ZZ, *descomponer (pudrir), dañar, contaminar, transformar o cambiar forma*. En el Valle son igualmente traducidos, según ya se mencionó, como distintos tipos de “brujo”, además de según la entidad en la que mutan. Se los refiere igualmente como *bùunny nàaza’ah* o *bùunny rza’ah* ZQ, siendo *bùunny* equivalente a *bennë’* en la sierra, es decir, “persona” o “gente” asociada a una transformación animal. Se debe notar asimismo que *bùunny rza’ah* ZQ, (como los *bennë’ yalashë’* u otros en ZY), aunque llegan a ser definidos como “espíritus” o seres sobrenaturales más objetivados, éstos comparten igualmente el término *bùunny* (o *benne’* en la sierra) y forma o apariencia humana.

²⁹ Nader, en el Rincón o región limítrofe de zapotecos *xidza*, si reseña a similares *oodza’* como “brujos” (1962:281). De la Fuente ofrece otra traducción local de los *bene’ wazha’* yalaltecos (también del grupo *xhon*), como los que “hacen cosas que no han madurado” (1949:321). Los diccionarios del ILV de esta región de la Sierra los traducen aparejados a su transformación animal y, sobre todo, también como “brujos”;

gwzha', y bajo múltiples eufemismos, también en función de una serie de equivalentes (*diablos*, *difuntos* o *da' golha gwzha'*) que varían según el contexto de enunciación. Con frecuencia se refiere a ellos también, como se ha mencionado, simplemente según el animal o entidad en que se transfiguran (fulano *es zopilote*, o *gato*, *león*, *rayo*, etc.).

Asimismo, algunos serranos que han vivido un tiempo en la ciudad, pueden llegar a utilizar *su nombre en español*, '*nagual*'. Esta traducción popular o folklorizada aparecerá ya también en algunos estudios y diccionarios (i.e. para *guazhe'e ZZ*, o *nalàaze'eh ZQ*). Pero además de esta "nagualización", se podrán esbozar por otro lado unos procedimientos y tendencias relativamente estables en su conceptualización local, aunque siempre variables según el contexto de enunciación o el informante. Destacará en particular una tendencia a su estigmatización o "demonización", vinculada a procesos culturales y evangelizadores concretos –especialmente evidente, por ejemplo, entre zapotecos que hablan castellano con fluidez–, y en contraste con otras perspectivas, igualmente locales, identificables a su vez en relatos, alusiones o apreciaciones más neutras o incluso reivindicativas de estos personajes.

Aún teniendo en cuenta lo antes dicho sobre la "subjetivación" de distintos "seres sobrenaturales", como los *salvajes*, los *chaneques* o como se verá en el caso de diversos *enviados*, éstos son también habitualmente referidos y traducidos como *aires* o *espíritus*, a pesar de los notables grados de concreción sensible e incluso carnalidad que se les han podido atribuir (susceptibles incluso de aparearse sexualmente con sus paisanos). De manera contraria, sin embargo, se observará que las referencias o relatos formales sobre los *gwzha'* aluden con más concreción a "gentes", comarcas o incluso vecinos determinados, cuya composición anímica, y también corporal, "graduación" (más que cuestiona) su "humanidad", en un modo diverso al de esos seres montaraces.

Esta graduación se establecerá en base a su impostura animal o meteorológica. O también por algunas de sus esencias compartidas con lo sagrado, que pueden ser tanto benéficas como maléficas; aunque quizá vinculadas, en mayor medida, con formas o potencias del segundo tipo, disgregadoras o corruptoras, relacionadas a su vez con los difuntos. Sin embargo, incluso las apreciaciones más concretas y maléficas sobre los *gwzha'*, resultarán, nuevamente, abstractas y ambiguas; y siempre, aún en modos invertidos o paradójicos, se revelarán como productivas e ineludibles, cuando no necesarias (*para eso están*, *para hacer el mal*).

no se debe obviar, sin embargo, que éstos han sido elaborados por misioneros del ILV. Así aparecen también traducidos en el valle desde el siglo XVI, como *penihueechaa* o *huechàa*, en el diccionario de Fray J. de Córdova, donde *peni* es equivalente a *benne'*, *gente*, *persona*, y *hue-chàa*, *uno que cambia*. Pero además de explícitamente traducidos como *bruxos* o *hechiceros*, Córdova recoge otras interesantes acepciones para *huechàa* (y para ese verbo también asociado al cambio de luz solar). Así, además de *trocador* o *trastocador*, es: '*alma o cosa que aparece de noche*', '*espíritu de esos que decimos andan de noche*', '*visión que aparece de noche*', '*fantasma, duende y duendecasa*' o '*fantasma del demonio*'. Ver también Augsburger (2003) para otras entradas en Córdova de *bruxo*, *hechicero* y *hechicerías*; relacionadas, por ejemplo, con unos que *sacan o meten objetos* (como aún hacen los actuales *chupadores*) en el cuerpo de la gente o con un *tirar con zerbata* o con *artillería*, (*Ibid.*:250); así como con '*monerías [hacer visajes o mimos]*', '*truhanería los meneos o visajes*' y con hechizos hablados o palabras mágicas y un '*ligar con hechizos*' (*Ibid.*:251), acepciones o prácticas que aquí serán retomadas, en un sentido etnográfico pero también dramático, encarnado por ciertos personajes, sobre todo cómicos.

Los *gwzha'* son diferentes de los *salvajes* (más aún de los *chaneques*). Aún así un serrano, tratando de organizarlos, llega a afirmar: *viven aparte, a esos no pertenece, pero son de la misma rama*. Posiblemente este parentesco se derivaría de su similar capacidad para dañar o disgregar y por unas connotaciones solo a veces diabólicas, pero casi siempre anti-culturales y por tanto anti-humanas. Por otro lado, el conocimiento general sobre estas entidades o sus cualidades es -como el de esos “seres” montunos, ancestrales y más objetivados arriba presentados- igualmente velado y en gran parte especulativo. Pero este conocimiento en particular sobre los *gwzha'* es incluso negado, a veces en maneras casi sistemáticas, aunque siempre con múltiples contradicciones y puntuales confirmaciones por una serie de sucesos acaecidos a terceras personas o, incluso, por experiencias personales o sueños. Además, conocer demasiados detalles, llegar a señalar o “identificar” a estos particulares vecinos podría acarrear consecuencias nefastas; incluso revelaría una sospechosa y extremada vinculación del informante con aquellos, poniendo en cuestión su propia integridad moral o alertando de su potencial peligrosidad o capacidad personal para dañar.

A esto se debe añadir que los zapotecos suelen recurrir a ciertos tópicos y expresiones que exaltan una armonía social o comunitaria, también personal. A través de sus palabras tratan fomentar o trasladar -además de expresar- ese orden a la realidad. Hablar de orden genera orden, al igual que ocurre con el desorden, ya sea personal, social o cosmológico. En cierto modo, los zapotecos, como cristianos, se esfuerzan, pues, por trasladar o fomentar ese orden y armonía a través de su discurso, que suele omitir o velar, en particular, las referencias a este tipo de gentes transformistas, por la desarmonía que el mero hecho de mencionarlos puede acarrear en el hablante o desencadenar en su entorno cotidiano o sobrenatural. Sin embargo, al insistir o profundizar sobre estos temas o desordenes, éstos se acaban revelando como más impactantes o extendidos de lo que logran minimizar o se llega nunca a explicitar de manera directa³⁰.

Así, aunque poco referidos o reconocidos en las etnografías de estas regiones, algunos estudios, han reseñado algunas de sus implicaciones sociales. Nader, por ejemplo, en su estudio sobre pueblos colindantes del Rincón, señaló la “brujería” como una de las principales causas de litigio que llegan ante las autoridades³¹. Pero la brujería es, sin

³⁰ En este tipo de promoción del orden social o cosmológico a través de su invocación (de las estrellas, por ejemplo, se dice que *están ordenadas, no están como quiera*, o el sistema de cargos, aunque condicional, inspira un respeto reverencial), son recurrentes y paradigmáticas las descripciones y evocaciones de los propios pueblos como lugares de concierto, dónde se observan las costumbres y las jerarquías, sobre todo en contraste y contraposición a otros pueblos o lugares vecinos, donde reina el caos o maldad, por ejemplo, en aquellos dónde *abundan* estos *gwzha'*, o dónde *entran los partidos políticos que se matan como perros*; o dónde un gran número de emigrantes retornados (tomados también por unos nuevos “otros”, pero igualmente con mucho de “propio”) imponen criterios o actitudes extrañas. En estas invocaciones de armonía y contención en las de desorden influirá también una noción de “audiencia sobrenatural” que se comentará. Aún así, otros análisis y unos discursos, siempre tangenciales, revelan las fisuras en estas convenciones. Así, por ejemplo, ciertos comentarios sobre los *gwzha'* permitirán sospechar que, aunque soslayados o minimizados, serían más abundantes, generalizados y poderosos en los pueblos propios de lo que, de manera habitual o generalizada, se permiten reconocer, y más a los fuereños.

³¹ Nader (1962:281-284). Asimismo, sus siguientes estudios del sistema judicial en esta región, basado en un “modelo armónico”, resultarán ilustrativos de las pautas discursivas arriba comentadas y de distintos aspectos etnográficos, también expresados en las danzas, que se comentarán. Ese “modelo” judicial, esencialmente destinado a sostener una solidaridad interna y comunitaria frente al exterior, está basado en la compensación y reconciliación entre litigantes -a diferencia del sistema estatal basado en el castigo-, y parece común al de

embargo, sólo uno de los muchos atributos y jurisdicciones de estos *benne' gwzha'*. Aquí se tendrán presentes algunas de sus otras implicaciones culturales y sociales, derivadas, por ejemplo, de sus personificaciones benéficas, no sólo míticas o del pasado, como en el caso de ciertos rayos o águilas, sino también protectoras en la actualidad de algunas familias o de la propia comunidad en su conjunto. Por ahora, en este trabajo, sólo se podrá atender de manera parcial a esta narrativa tradicional y reciente que refiere a encuentros y sucedidos con estas entidades; aún así, esto llegará a revelar, además de la gran complejidad en su categorización y concepción, su trascendencia en múltiples ámbitos de la vida cotidiana, entre ellos las danzas.

Dentro de unas consideraciones metodológicas se debe volver a incidir en que la información que sigue sobre los *gwzha'* ha sido elaborada a partir de distintos comentarios y apreciaciones personales; pero también a partir de relatos, más o menos formales y elaborados, eminentemente recientes aunque con conexiones con los de la narrativa tradicional. En estas narraciones se ha considerado, además de su contenido y glosas, toda una serie de elementos paralingüísticos (prosódicos, dramáticos o gestuales, como pausas, risas, énfasis, lapsus, reparaciones, movimientos de la cabeza, manos, cuerpo, etc.), para calibrar mejor su dimensión dramática, así como unas valoraciones morales por parte del narrador o sus interlocutores ante tales sucesos o distintas situaciones.

En varias de estas narraciones o declaraciones sobre los *gwzha'* se destacarán, por otro lado, no sólo censuras sino también ciertas ironías a veces admirativas; y también un estilo particularmente enfático y “combativo”, sobre todo para los parámetros locales de suavidad en el habla y cortesía en la interacción. Estos discursos proporcionarán pistas valiosas para analizar no sólo a estos personajes, sino también claves dramáticas y bélicas de las danzas, e incluso performativas del propio discurso y su poder.

Finalmente, antes de penetrar en las características de los *gwzha'*, se debe señalar que ese proceso de “demonización” o estigmatización acarreará o acentuará, aún más, esas implicaciones maléficas, cruciales en la definición de estas “gentes”, hasta el punto de su “des-humanización” o “anti-humanización”. Sin embargo, este tipo de categorización y de connotaciones sobre todo maléficas -derivadas en gran medida de políticas evangelizadoras, a veces muy concretas³²-, se contrapondrían particularmente a las que configuran un sistema más complejo y local, que acepta no sólo una mayor gradación en la clasificación y capacidad de interacción entre entidades humanas, animales y también sobrenaturales, sino también de simbiosis. Así también, según se acaba de comentar, no sólo existen esas ambigüedades en la categorización moral de esos seres, sino que se expresan, habitualmente, en formas poco tajantes. Y, sin embargo, no estarían por ello menos definidas, sino que lo estarían en otra forma y bajo otro sistema de pensamiento.

Además de la “demonización”, no se descartarán, tampoco, otras influencias en los discursos y traducciones sobre esta variabilidad “personal”. Así, una folklorización o “nagualización” en ciertos relatos puede haber contribuido, por ejemplo, en cierta

otras sociedades postcoloniales (Nader, 1990:26). Ese modelo se basa y tiene también como resultado un ideal o “ilusión de paz” (*Ibid.*,:31), sobre el que se volverá.

³² Ver sobre las tardías campañas de extirpación de la idolatría y su retórica “demonizadora”, especialmente persistente en Villa Alta hasta principios del XVIII, en Alcina (1998) o Távarez (2000) entre otros.

confusión entre la cualidad bien “mudable”, bien “duplicada” de estas entidades, o incluso entre su carácter “innato” o de “técnica aprendida”³³.

Un primer esbozo sobre los *gwzha'*.-

En términos generales, los *benne' gwzha'* están, pues, en la actualidad, eminentemente estigmatizados o “demonizados”, asociados a la brujería y a otros seres dañinos, como por ejemplo los *salvajes*, con los que comparten algunos atributos, también eufemismos e incluso rasgos “ancestrales” a comentar. Sin embargo, una de las principales características que definen a estas “gentes”, al margen de la maldad, es precisamente su carácter innato, *de nacimiento*. Este hecho será igualmente trascendente en una definición local y actual del origen del mal, del libre albedrío y la predeterminación de un carácter personal, con los dilemas morales que esto implica.

En segundo lugar se destacará otro rasgo esencial de los *gwzha'*, su carácter *organizado*, internamente estructurado y *congregado*; y, en general, inmutable o cerrado en tanto que agrupación, *no se pueden salir*. Por otro lado, esta cualidad o *don* de la transformación no parece, en principio, una aptitud o “técnica” que se pueda transmitir, aprender, ni apenas controlar.

Esta identidad transformista de los *gwzha'* es oculta incluso para sus muchos de sus familiares, y su número es desconocido e indeterminado; *no saben, su familia, bueno, se bautizan como cristiano, pero por lo de adentro, por adentro es cuando traen ese espíritu*. Conforman ciertos grupos o congregaciones, con unos porcentajes variables según cada pueblo o lugar, pero siempre relevantes y determinantes por su poder y su capacidad para interferir en la vida social y también en una dimensión más abstracta o “espiritual”. *Los gwzha' están organizados*, como se verá, no sólo según vecindades o pueblos -en algunos de los cuales pueden ser especialmente abundantes o dominantes-, sino también en unas particulares estructuras internas y de reunión -de rasgos invertidos, en las que participan, por ejemplo, mujeres-, con asambleas o agrupaciones ejecutivas de amplios poderes.

La capacidad de transformación de estas gentes es, pues, innato y se asocia a un carácter o condición personal. A veces esto se define o identifica, bien como un aspecto formal, bien como esencial en el individuo, *los que son gwzha' o así tienen su corazón*. Otras veces se expresa como una capacidad espiritual adicional, *los que tienen un espíritu doble o ese don o espíritu que se transforma*, por ejemplo, en animal. También se alude a esta capacidad como un *destino*, ineludible, a veces vagamente asociado con una correlación calendárica; *desde el seno de la madre, ahí ya viene destinado, qué es lo que va ser un ser humano cuando nazca. Y el tiempo que nazca, depende cómo andan los planetas. Hay un libro que dice eso*³⁴.

³³ Aunque, como se verá, la capacidad de transformación se considera en esta región una cualidad eminentemente innata, no se puede descartar que en algunos casos, o en regiones vecinas, esta aptitud se tenga por una técnica o aprendizaje por parte de un maestro, según aparece en declaraciones coloniales (ver en Alcina 1998:85-86). (Estas afirmaciones podrían llegar, por otro lado, a cuestionar el grado de autoría zapoteca de muchas de esas declaraciones o confesiones coloniales, habitualmente consideradas como meras transcripciones o “traducciones” al castellano de los oficiales o escribanos, aún así condicionados por otras tradiciones populares o indígenas, por ejemplo del nahualismo, además de hispanas respecto a la brujería).

³⁴ Las técnicas de los actuales “adivinos” son variables y quizá en algunos pueblos pueden ser más arcaicas. Por lo general, se basan en la interpretación de naipes, calendarios modernos u horóscopos o de libros esotéricos o de divulgación, a menudo procedentes de vendedores ambulantes. Anteriormente, se dice,

Este sino fatal se asocia con una condena particularmente “presente”. Los *gwzha'* están irremisiblemente *encadenados* a este destino esencialmente nefasto. Según mitos, prácticas o alusiones a mencionar, los *gwzha'* forman parte de un orden cósmico, en el cual Dios, más que disponer, “impide” su nacimiento, *no lo permite*; y, sobre todo, previene o protege de ellos o sus acciones. Respecto a la existencia de estos *gwzha'* se llega incluso a precisar que *Dios no sabe, sino que el Diablo dispone*; (se verá también un mito, en cierto modo exegético sobre éstos, relacionado con la caída de Lucifer). Dentro de este orden, estos malvados seres aparecen, como se verá, esencialmente vinculados –de una manera metonímica y metafórica– con el Diablo. *Espiritualmente se reúnen con ése diario, en las noches*. Pero los *gwzha'* “son”, a su vez, demonios en sí mismos, aunque, también, pueden ser considerados unos delegados o *trabajadores del Viejo o Patrón*, como también se le llama eufemísticamente³⁵. Igualmente, aunque los *gwzha'* son, pues, subalternos o *enviados* del Diablo, ellos mismos pueden delegarse, a su vez, en otros agentes o *mensajeros*, en particular víboras y otros animales, a menudo maléficos. Esta aptitud proteica estaría a su vez compartida por otros sobrenaturales montaraces, como los chaneques, o los aires.

Los *gwzha'* existen en todas las comunidades, ciudades y lugares del mundo. Además, *eso no se acaba, se mueren unos y nacen otros también*. Aún así, se consideran especialmente presentes o casi epidémicos en ciertos pueblos y regiones vecinas; por ejemplo, en los bajos o zona cálida hacia el istmo y Veracruz³⁶. En ciertos pueblos cercanos se consideran tan numerosos que no resulta recomendable ir o siquiera pasar por las proximidades:

así es que pasa en X, todos están convertidos con los malvados, no puede uno entrar y andar como quiera allá. [...] Vemos que son gentes, pero todos tienen su corazón así, que se transforman, no hay que confiar de ellos, todos tienen su espíritu malo, y se transforma.

En estos lugares (no siempre de difícil acceso, menos comunicación o aculturación) la presencia de los *gwzha'* es más que anecdótica o aleatoria, parece casi *una herencia* colectiva y común. Se llega al punto de regar ceniza en torno a la madre tras el parto para determinar, por el rastro de huellas, el animal asociado a todo recién nacido. *Y si no hay ningún rastro, pues de ley tienen que hacerle, quién sabe cómo le hace(n) para que el que nace, se tiene que transformar, para que no falle en toda su vida*. Aún así, fuera de esas regiones o pueblos, aparentemente más excepcionales, esta condición humana, según se insiste, no se aprende, y existen dudas respecto a su transmisión de padres a hijos³⁷.

se adivinaba también con granos, humo de copal y brebajes. Entre las prácticas tradicionales, con aura de prestigio, también de secreto (en parte debido a la desaparición y expolio de objetos o documentos antiguos por su posible valor económico o arqueológico y también por una histórica y sistemática proscripción), se menciona el uso de libros y documentos antiguos en zapoteco (con grafía castellana); quizá alguno estaría aún en circulación, pero sin uso conocido o reconocido. La predicción de la fortuna del niño y su nominación calendárica está registrada en documentos coloniales tardíos de esta región (i.e. AGI en Alcina 1998:162).

³⁵ Además del Santo Patrón del pueblo, el Diablo es a menudo designado con ese término tutelar, de connotaciones laborales que, por otro lado, también se utilizaba de manara similar en las traducciones zapotecas del XVIII para designar a Dios (Távarez 2006:432), como *pejoanna*, *señor que posee a esclavos*.

³⁶ También De la Fuente reseña cómo en Yalálag “aún se creía con fuerza que todo mitleño era un nagual-tecolote o gato” (1949:341); es decir, de los más mortíferos también hoy, enunciadores de muerte o transmisores de “daño” o brujería respectivamente. Este autor también menciona otros agentes nefastos o enviados y diversos transformistas, también menos maléficos, en su etnografía de ese pueblo (zopilotes, rayos, centellas, tigre), así como técnicas de brujería para fomentar la transmutación y amuletos (con puntas y filos metálicos) para su repulsión.

³⁷ Como se verá, en este caso también, más que “transmitir” una madre puede, con ciertos actos o actitudes “cristianas”, impedir o conjurar la gestación de ese don o cualidad en el feto.

En este contexto etnográfico, esta capacidad será eminentemente considerada como aleatoria e irremisible, *porque desde su nacimiento, ya todo ya está, en fin, destinado, qué es lo que va ser y quién nació*. Así, a diferencia de en otras regiones próximas -incluso en ésta en épocas anteriores-, donde la transformación es considerada una técnica que se puede aprender y transmitir, aquí sólo fue excepcional y ambiguamente referida como tal “técnica” aprendida o de tipo chamánico (y quizá también por influencia o como parte del mencionado proceso de “nagualización” o folklorización).

Atendiendo de nuevo a estas concepciones alienadas sobre los *gwzha'*, a menudo desviados hacia otros pueblos y gentes extrañas, su presentación como algo distante y ajeno podría responder, pues, -como es común en otros contextos etnográficos- a una técnica discursiva o expresiva pero con implicaciones sociales. Este recurso sería particularmente adecuado en ámbitos reducidos de organización oral y “relativa”, como son estas comunidades, en tanto que “unidades de chismorreó”, y tendría con fin principal preservar el “ideal de armonía” antes comentado. Estas alusiones sobre gentes *gwzha'* como distantes o de otros de pueblos, se llegarán a contraponer a otras, aún así excepcionales, que insinúan o reconocen, siempre velada y refrenadamente, una mayor generalización, casi una “universalización” de esta condición en una organización del mundo; pero incluso también en el interior del propio pueblo, en el seno de su organización comunitaria y social. Con todo, estas alusiones serán siempre muy restringidas, en función de ese arquetipo o “ideal” social.

Por otro lado, la capacidad de transformación, este espíritu doble o animal está hasta tal punto predeterminado en el interior de la “persona” y vinculado a su esencia corporal y anímica -más concretamente a su “corazón”-, incluso desde antes del nacimiento, que no convendrá considerarlo, únicamente, como un factor o cualidad constitutiva sólo de “otras gentes” o pueblos. Además, aunque eminentemente oculto, recóndito, desconocido quizá incluso para el propio sujeto, éste sería un elemento compartido por “gentes” o “personas”, en tanto que próximas o aparentemente parejas a uno, cultural y físicamente; es decir, en tanto que “humanos” y, aún así, paradójicamente co-sustancializados con otros reinos, animales o fenómenos naturales.

Los *gwzha'*, en sus transformaciones más habituales (animales domésticos, gatos, marranos, burros, o grotescos, como los zopilotes) se dedican, primordialmente, a cometer tropelías, e incluso maldades, en sus irrefrenables aventuras nocturnas, generando desorden físico o social. Algunos otros, en cambio, también aves o felinos, simplemente satisfacen sus deseos o necesidades y pueden resultar más neutros. Unos pocos llegan, incluso, a generar riqueza o benefician a la comunidad, como es el caso de ciertos rayos, centellas o águilas. A una de éstas, por ejemplo, se atribuye, de hecho, la validación oficial de un título comunitario de propiedad.

Pero, además de en sus correrías rutinarias, los *gwzha'* -o una versión quizá más “ancestral” de éstos, a comentar- aparecerán, a su vez, encargados de otros aspectos del destino personal y de la organización cívica, familiar y social, en modos más abstractos o absolutos. Interfieren, así, de manera concreta en la vida cotidiana, ya sea avivando pleitos, fomentando o incluso transmitiendo enfermedad. E interfieren, también, en una manera

más general o programática, a través de sus particulares asambleas, en las que se determinan el destino de los individuos o de la comunidad en distintos niveles.

Así, un análisis detallado de diferentes relatos y referencias puede revelar no sólo esta recurrente neutralidad, sino también una llamativa ambivalencia ante los *gwzha'* o sus distintos tipos, ya sea entre distintos narradores pero, incluso también, de manera alterna en un sólo informante. Aún así, destacarán, en particular, las referencias que inciden en sus actividades y cualidades malignas, y también en la cadena de consecuencias nefastas o en los ulteriores desarreglos o males que originan. Con todo, esta perspectiva o tendencia de interpretación se enmarcaría, nuevamente, en el mencionado proceso de “demonización” o “estigmatización”, que podrá explicar algunos de estos solapamientos y ambigüedades.

De ese corpus de relatos o conjunto de referencias sobre los *gwzha'* se pueden extrapolar algunos rasgos generales, aunque siempre provisionales. Por ejemplo, muchas de las transformaciones masculinas suelen ser en aves y más diurnas (águilas y zopilotes, quizá con cierto carácter o relación simbólica con lo solar), mientras que las femeninas suelen asociarse a felinos y a la noche. Aún así, según se especula y sugiere en otros comentarios, la transformabilidad atañe indistintamente a ambos géneros y a una gran variedad de animales, domésticos y silvestres, además de a distintos rayos, aires o *centellas* (similares a unas *estrellitas*, a bolas de fuego o fuegos fatuos).

Otra cualidad de algunos o de una parte de los *gwzha'* es su sub-delegación (quizá también una sub-transformación total, parcial o fragmentada) en unos particulares *enviados*, a menudo maléficos, como víboras, gatos o tecolotes y en un perro negro más concreto³⁸. Estos particulares agentes o “delegados” pueden ser interpretados “metonímicamente” en su carácter maléfico (por ejemplo, por sus cualidades ponzoñosas), o también como *señales* o presagios, más metafóricos. Bajo ambas perspectivas o variantes son considerados, sobre todo, como unos *mensajeros* de carácter bidireccional. Como se verá, llevan y traen *informes*; algunos de estos “mensajes” pueden tener también una cualidad metonímica: lo que traen o entregan es desorden o corrupción y, más concretamente, enfermedad.

Asimismo, se incidirá en otras implicaciones y dimensiones de esa co-sustancialidad metonímica o de “esencia compartida” entre distintas entidades, de cualidades sagradas, (como los difuntos o el propio diablo), así como en su carácter y actividades como *congregados*, unidos en una organización jerárquica, pero siempre también de cualidades o sustancias. Atendiendo a esa “co-sustanciación”, la persona estaría compartiendo, pues, cualidades o esencias de animales (o incluso de fenómenos meteorológicos), así como de los difuntos u otras entidades o personificaciones sagradas.

³⁸ *Becua'asj* ZZ y ZY, el Perro Negro (*beco'*, *perro+gasj*, negro, ZZ y ZY), aparece de manera similar también en el Valle (*bèe'cwyáa'as* ZQ) y en otros lugares de Mesoamérica, aunque quizá de maneras más genéricas. Se puede detectar su presencia en los alrededores por el mal olor; o también al no ser identificado como un perro conocido o del vecindario. Suele presentarse en las casas para observar a sus moradores, espiar y transmitir mal. En la Sierra es el *perro negro* y el *perro blanco también*; el *perro blanco es menos, pero donde hay lugar. Son enviados, también*. En otros lugares del valle de Oaxaca se asocia a un perro *de huesos*. Algunas implicaciones dramáticas (y meta-interactivas) de este perro serán comentadas más adelante.

Según estos relatos y referencias, recogidos principalmente en la Sierra, la clase de mutación o desdoblamiento que experimentan las gentes *gwzha'* (quizá en función de ulteriores tipos o variantes), pueden ser: totales; parciales (de algunos se dice, por ejemplo, que sólo cambian *la cabeza*)³⁹; o desdobladas y simultáneas, semejantes a otros “naguales” y “animales compañeros” mesoamericanos, que padecen, en una vida paralela, los avatares o sufrimientos de su “alter ego” y viceversa, tanto en el entorno social como natural, compartiendo una suerte y un sino final.

Circulan una gran cantidad de relatos sobre ellos, unos más formalizados y reiterativos en muchos de sus contenidos, y otros más recientes, incluso “improvisados”, en sus patrones narrativos. Los hay, por ejemplo, sobre encuentros casuales con diversos tipos de zopilotes, unos parlantes y desgraciados bajo su forma animal, otros groseros o asociales en su apariencia humana o vida diaria. Hay también sobre esposas gatunas y de connotaciones adúlteras, mujeres fieras, águilas valientes, centellas benéficas, etc. Varios aludirían a su sexualidad poco contenida.

Las correrías más específicamente malignas y oscuras de algunos *gwzha'* parecen, derivadas de una identidad esencialmente metonímica, delegada e interactiva con el Diablo. Como se verá, los *benne' gwzha'* son comisionados o *trabajadores del Diablo*, con quien se *diario se reúnen*; y comparten éste, además, una esencia corruptora o disgregadora. En los discursos que refieren a las cualidades malignas de los *gwzha'* se evidencia, además, una clara influencia “demonizante”, similar en estilo y terminología a la de procesos inquisitoriales coloniales, como por ejemplo, los recogidos en distintos archivos judiciales o en procesos contra la idolatría⁴⁰. De ellos se dice hoy, por ejemplo, en ese estilo característico:

Esos cabrones que se transforman, que decimos gwzha', esos no se acuerdan de Dios. Ellos tendrán su Dios, pero aparte. Tienen su Dios aparte, los diablos. Porque con eso andan pues, para que los apoye también. Esos de ahí tienen su dios, tienen, pero otros dioses que adoran.

³⁹ Este aspecto o transformación parcial requeriría, en particular, de una mayor indagación al menos en posibles imprecisiones derivadas de su traducción. Existe un término para definir sustancias o facultades anímicas y mentales de la persona vinculadas al *corazón*, pero también a la *cabeza*: *yichjlazhdao' ZZ* y *ZY* (*yichj*, *cabeza* + *lazhdao'*, *corazón*, equivalente a *lazhe' + dao'*). Sería, pues, una cabeza-corazón o *mente*, aunque *yichj* se usa también como preposición de lugar y podría denotar a un corazón “de arriba” o “de la parte superior”. Este tipo de transformistas suele relacionarse con grandes felinos, e inspiran cierta piedad. Podrían incluso disociarse de los otros *gwzha'* y de sus actividades maléficas, como se comentará. Se les llama, de manera más específica, *bezh yichj ZZ*, *cabeza de león o fiera* (*bezh ZZ* sería un genérico para los felino y otras bestias grandes, toro, lobo o zorro). Del mismo modo que el corazón es el órgano metonímico y metafórico de la identidad *gwzha'*, la cabeza sería igualmente crucial en estas transformaciones. Del mismo modo que se especifica, por ejemplo, en documentos coloniales sobre algunos transformistas que “para hacer eso se va siempre a un despoblado donde quedaba su cuerpo” (AGI en Alcina 1993:88), en estos casos particulares es la “cabeza” lo que se “abandona” y que de ser encontrada y arrebatada por otros impediría una reversión del león a la persona. Así se confirma en un relato sobre una mujer a la que fue arrebatada su cabeza (humana), que dejó en un llano durante su transformación; su cuerpo agonizó, revertido en forma humana, a excepción de la cabeza que permaneció leona. Como se comentará, aún siendo universales (*en las ciudades ha de haber eso, nomás que uno no sabe*), y de *nacimiento*, a veces se establece una distinción o menor “estigmatización” entre *éstos que nacen del león* y otros tipos de *gwzha'*. Se dice que tienen *estilos y lugares diferentes*, donde juegan y se reúnen, sin que se les atribuya las connotaciones específicamente maléficas de los otros.

⁴⁰ Ver, en relación, a este estilo discursivo citas de procesos judiciales o contra la idolatría en el AGI en Alcina (1998), Ríos (1996) o Tavárez (2000, 2006) y del de Villa Alta en Sousa (1996).

En este discurso se puede observar y se retomará, a su vez, un aspecto clave; más bien un “recurso” interactivo y ritual que será, además de preventivo, decisivo o categórico en la distinción y definición de los *gwzha'*: *‘los que no se acuerdan de Dios’*.

La mayor parte de los relatos o alusiones sobre los *gwzha'* inciden particularmente en lo poco deseable que resulta tener esta condición, no tanto por razones morales sino, casi más, prácticas. Algunos inspiran, además, una especial piedad. En primer lugar, parece existir un incremento en los riesgos o peligros en los que se incurre en la vida cotidiana, como la posibilidad de ser doblemente agredidos, tanto por gentes como por otros animales, entidades maléficas, etc. A su existencia diurna, humana -o lo que se podría definir, más aproximadamente, como una “apariencia cristiana”-, se añaden además las contingencias de sus otras vidas “espirituales”. Los *gwzha'* serán también, en un sentido, a comentar, víctimas de su propio destino.

Las gentes que no tienen este “don”, parecen disponer, por el contrario, de una presencia y corporalidad más estable, así como de una serie de recursos profilácticos como es, simplemente, entre otros a señalar, el ya mencionado de *‘acordarse de Dios’*. Asimismo, el potencial desordenador de unos *cristianos*, menos ambiguos o mudables, es menor en muchos sentidos, por lo que les repercutirán, a su vez, menos daños que a los *gwzha'*, víctimas de su propia índole descompuesta y de su capacidad corruptora y disgregadora, dentro de la continua cadena de causas y efectos que organiza la realidad zapoteca. No resulta casual que continuamente se oiga decir de los *gwzha'* que “ya” *están condenados*, o *en el abismo*, es decir, en un modo presente o “en vida”, no futuro o condicionado como es habitual en un catolicismo más ortodoxo y sus nociones de purgatorio o infierno.

Por contraposición, unos *cristianos* más genuinos, es decir, aquellos no sólo con una moralidad sino también con una corporalidad menos cuestionable, explican su vida cotidiana -incluso fundan su existencia y una particular integridad física o fortaleza de sus cualidades corporales-, en función de ese conjunto de pautas o medidas, en cierto modo “piadosas”. Algunas de estas medidas son “preventivas” (rituales, sociales, predictivas, de reciprocidad, de toma de conciencia, reflexión, etc.), dirigidas a controlar y minimizar el desorden y la incertidumbre. Otras de estas medidas son “constitutivas” o más explícitamente constructivas: confieren o fijan una esencia personal y promueven una compactación, contraria a la disgregación, la mutabilidad y la corrupción en distintos niveles (personal, social, cosmológico, etc.), propia de los *gwzha'* o fomentada por éstos. Entre éstas medidas se contarían, por ejemplo, el bautismo o distintos tipos de demarcación ritual, cardinal o en cruz, ya sea de algunos espacios (al danzar, acotar la milpa, etc.) o del propio cuerpo, al persignarse de manera cotidiana o particular. Se contarán, también, unas medidas o patrones específicamente retóricos, incluso dramáticos, no por ello menos tangibles, eficaces o fácticos. Es en la ejecución y mantenimiento de estos patrones y conductas que se encontrarán muchas de las diferencias que distinguen a los “tipos de persona”, a los *gwzha'* de unos auténticos y menos mudables *cristianos*. De hecho, en éstas se encontrarán también las claves de una configuración más genérica de una “identidad zapoteca”, que se podrá trazar, a su vez, en aspectos abstractos y concretos de las danzas.

Las gentes *gwzha'* llevan una vida cotidiana, sobre todo diurna, aparentemente normal. Solo pequeños detalles, *cositas*, como ciertas lesiones o quemaduras inexplicables, destellos de rasgos o cualidades habitualmente encubiertos (envidia, avaricia, egoísmo,

indiscreción, etc., incluso algunos fisionómicos), podrían llegar a delatar, sin embargo, su condición. Aún así, estos aspectos suelen quedar velados o no resultan concluyentes. Además, algunos *gwzha'*, sobre todo aquellos interpretados con más neutralidad o benignidad, podrían sostener una vida familiar y cívica aún más convencional o relativamente normal. Aún así, en el caso de estos últimos, más que envidiar, generar daños o desordenes, los atraerían o recaerían sobre sí.⁴¹

Una gran parte de los *gwzha'* son, sin duda, seres nocturnos y oscuros. Podrían contener, además, una serie de rasgos a relacionar con la “tierra”; o a considerar, más particularmente, como “infraterrestres”. La noche es su momento de actividad más intensa; en especial las horas cercanas a la medianoche u *horas pesadas*, saturadas de *aires* y propicias para encuentros o sucesos peligrosos⁴². De hecho, las tareas o salidas después de la cena se limitan a lo imprescindible y requieren de especial cautela y prevención. Las *horas nocturnas* son, pues, el momento más favorable para sus transformaciones y fechorías, otro de los aspectos que los contraponen e invierte respecto a otros vecinos o paisanos menos cuestionables moralmente, que trabajan y funcionan abiertamente o de día. Por ejemplo, *cuando es la hora de los gwzha'*, y a veces sale uno a algún mandado, pero a deshoras de la noche, hasta lo puede uno topar en el camino. Los topiles, algunos cargos o especialistas que, ineludiblemente, deben salir en la noche suelen ser, de hecho, sus testigos o víctimas más habituales.

Existen además unos enclaves, cerca o dentro de los pueblos, asociados a estas presencias, algunos explícitamente definidos como *lugares malos*. Las noches más oscuras, de luna nueva, son más propicias para estos fatales encuentros; o, también, para el desarrollo de sus extravagantes, pero puntuales, reuniones o asambleas. De hecho, este carácter mancomunado, también jerarquizado y *congregado* de los *gwzha'* es uno de sus rasgos más destacados, y también uno de sus eufemismos más recurrentes. Estos *congregados* –lo están entre sí y también, metonímicamente, con unas entidades maléficas, como se verá-, y llegan a conformar, pues, una comunidad o sociedad paralela a la de vigilia.

Los *gwzha'* tienen, además, capacidades superiores que los aventajan ante los vecinos o caminantes objeto de sus ataques. *Son cabrones, espían, ven de noche, como los murciélagos; ven de lejos, los desgraciados*. A más de esta visión portentosa –que se podrá parangonar con otras de sus aptitudes de discernimiento y previsión-, tienen la facultad de transformar el paisaje, de abrir o cerrar senderos, tapar pasos, perder y precipitar por barrancas a sus víctimas, como hacen también otros fantasmas o seres maléficos mesoamericanos y locales⁴³. Como ven de lejos, *si yo bajo aquí, en el camino orita, y si*

⁴¹ Este tipo de transformistas más neutros o benévolos se podrán llegar a enmarcar en un panorama más amplio como restos o retazos de un sistema de pensamiento y de concepción de la persona local o culturalmente más específico, hoy intervenido por concepciones no sólo de un catolicismo ortodoxo sino popular o mestiza que, al menos, en el ámbito oaxaqueño responderían, a su vez, a una serie de coordenadas culturales e históricas, por ejemplo, ciertos relatos de nahualismo.

⁴² Esas horas nocturnas, también el mediodía, se consideran de igual modo en el Valle. Además, en otros pueblos de la sierra, ciertos seres malignos y con cualidades similares son conocidos como “aires de hora” y conforman también grupos organizados y jerarquizados, con distribución de tareas, algunas de daño, pero también otras de “de vigilancia” o supervisión de la comunidad (Kearny, 1971:76).

⁴³ Ciertos fantasmas o espíritus malignos mesoamericanos, como las *lloronas* –o la *Matlacihua*, según se la conoce también en esta región-, se caracterizan por desorientar o despeñar a sus víctimas en modos similares; ver igualmente, por ejemplo, a los “perdedores” totonacos que tapan o desvían caminos.

tienen su mesa por el centro, ya espían a uno, híjole, no nos van a dejar a pasar, hasta ‘abren el camino’.

Como se verá, los *gwzha'* tienen el potencial de dañar en estos modos y también con mecanismos más sofisticados y deliberados, de maldición y brujería, magia negra o de contacto. Pueden asimismo, enturbiar la armonía social, desencadenando peleas y discordias. De manera significativa, y equivalente en un plano físico, su presencia cercana hace que se descompongan o agrien los alimentos. Además, según la concepción local, todo desorden siempre genera ulteriores trastornos; esto se hace igualmente patente en los distintos modos en que estos corruptores recogerán, de manera automática, el mal que ellos mismos siembran o provocan, además de en cierto modo o transposición metonímica ya apuntado, pero que requeriría de una mayor indagación lingüística.

Además de los chismes o de las alusiones sesgadas sobre los *gwzha'*, como personas “maledicientes” y con distintas capacidades para dañar, algunos sucedidos o relatos más elaborados refieren el modo o las circunstancias en que son descubiertos durante sus transformaciones por vecinos o cónyuges. Estos sucesos requerirían de una mayor indagación en sus contextos más o menos naturales de enunciación o narración y en zapoteco. Aún así revelan, además de algunas de sus características básicas, diversas valoraciones personales, sociales o culturales sobre ellos. Como se ha comentado, estas apreciaciones pueden variar respecto de uno u otro informante, pero podrían depender, también, del “tipo” de *gwzha'*, de actor social o vecino que se trate, e incluso del desenlace o circunstancias de lo narrado (por ejemplo, si alguna de sus acciones, independientemente del tipo de *gwzha'* que sea, deriva en un bien para la comunidad, como el caso del águila que se encargo de la validación oficial del título comunitario de propiedad)⁴⁴. Muchas alusiones sobre los *gwzha'* son, aún así, contundentemente críticas, por una preeminencia de su potencial maligno y dañino; pero, por lo mismo, resulta especialmente llamativo que otras interpretaciones sean no sólo neutras o indiferentes, sino positivas, benévolas, incluso piadosas para un mismo informante, quizá restos, como se ha apuntado, de un sistema local más complejo y menos estigmatizado de concepción de la persona.

Por otro lado, estas apreciaciones se establecerían, en un modo algo diverso al de una perspectiva más occidental o culturalmente católica, con una categorización moral estrictamente dicotómica y excluyente. Esto se correspondería, además, con el carácter innato y, en gran medida, tenido por involuntario en estos agentes o prójimos, incluso en uno mismo. Con todo esta manera de interpretarlos en sus connotaciones más negativas puede haberse acentuado bajo la influencia “demonizadora” ya comentada, e incluso haberse desviado de esencias comunes o propias de la persona hacia “otros” o sujetos estigmatizados, entre ellos especialistas en rituales más tradicionales.

Aunque aquí no se presentarán en detalle, muchos de relatos refieren con minuciosidad encuentros con “animales”, sus accidentes o peripecias que, por una serie de pistas, por ejemplo ciertas lesiones, los conectará con vecinos del pueblo o con sus padecimientos. Hay casos, sin embargo, en que los protagonistas se manifiestan o llegan a expresarse abiertamente como tales (a veces, incluso, aún bajo la forma animal y parlante). En otras ocasiones son descubiertos por el cónyuge en una de sus controvertidas salidas nocturnas, de tintes desleales; aún así, cabe señalar que sus descubridores suelen estar alertados por

⁴⁴ O bien si el vecino transformado o en cuestión es benéfico, o se disculpa o alude a lo irrefrenable de su condición

advertencias, a menudo insidiosas, de otros vecinos. Las cualidades del desdoblamiento o duplicidad de los *gwzha'*, unas veces de connotaciones más corporales, otras más “espirituales” o ambiguas -en algunos casos específicamente oníricas- es, junto con su recurrente nocturnidad, uno de sus principales mecanismos de ocultamiento. Al mismo tiempo, la maledicencia y la chismografía, lo son de su desvelamiento:

pongamos por caso, tú, bueno, tú eres león, o tigre, pues ahorita te estamos viendo así, ¡quién va pensar! que si eres leona o si eres tigre; pero cuando sales en las noches, te transformas. Pero quién va a saber, qué es lo que pasa, cuando sale la persona de noche. Sale de noche, a hacer su negocio, encuentra a otro parejo o otra, pareja. Ahí dicen que andan, ‘jugando’ por allá, [por ejemplo, en unos llanos, dónde se reúnen, felinos en particular]. Si es casada ni su esposo no se da cuenta. Pero cuando la gente llega a saber de alguien, entonces si es malo. Ya, le va a chismosear a su esposo, o si tiene mamá o si tiene..., entonces se llega a saber que tal fulana se transforma a eso.

Aunque en este trabajo no se transcribirán o analizarán en profundidad, cabe mencionar que los sucedidos sobre los *gwzha'* llegan a conformar una narrativa relativamente reciente y formal. Algunos relatos reproducen ciertos patrones que se podrán considerar, incluso, propios de una narrativa “tradicional”; de hecho, algunas descripciones coinciden en muchos rasgos con las recogidas en la documentación local colonial o, incluso, se podrían comparar con la de otras áreas etnográficas⁴⁵.

Otras referencias, en cambio, son más fragmentarias; a veces sólo en forma de chisme, o como alusiones breves. Aún así, pueden proporcionar información significativa, sobre todo si *se va calentando*. Como una mañana muy temprano, por ejemplo, en que varias mujeres vieron, junto a un pozo, una pareja de animales, *leoncitos* al parecer, *unos cachorritos, jugando, como gatos*. Este avistamiento derivó en múltiples consideraciones y comentarios.

Es muy delicado y es que la gente los vio, porque lo van a perseguir, (...) es muy delicado para esos animalitos, cuando todavía no saben cuidarse. Vaya, los grandes ya ponen cuidado, porque no como quiera salen también. Sí, se cuidan. Pero los cachorritos, como todavía no saben cuidarse, ahí es donde la gente puede verlos. Y los perros también, y un perro buen cazador, hójole! luego...; claro que si matan esos leoncitos, la persona que es pues se va a morir.

Alguien estimó también que *necesita que los padres sepan, para que los cuiden, porque si lo abandonan, es capaz de que la gente los vea, le van a decir, tú eres esto, ¡ay! luego se van a morir* [de vergüenza].

De hecho, poner en evidencia o revelar públicamente estas condiciones personales tiene implicaciones extremadamente graves. Les ocasiona un gran daño y puede conducir incluso a la muerte. Así sucedió al menos en otro caso conocido de una niña leona. En esa ocasión una señora que pasaba por el centro ‘vio’ y se dirigió a una niña, que estaba en bebiendo en una fuente, como *leoncita*, avergonzándola hasta la muerte; quizá *la malvada señora tendrá algún espíritu, por eso vio la cara de la niña, reconoció!, tal vez es algo también ella*.

⁴⁵ Un relato actual sobre una mujer leona local, a la que se mata y arranca el corazón, guarda similitudes con otros casos, como los recogidos en confesiones o testimonio judiciales, por ejemplo, de finales del siglo XVII (Sousa, 1998:106); o, incluso, con otros contemporáneos de diferentes áreas (Pitarch, 1996:57). Estas comparaciones podría conferir unas dimensiones mitológicas más expandidas o trascendentes a comentarios o testimonios locales, aparentemente informales o contingentes.

Algunos *adivinatoros* tienen, de manera equivalente, cierta capacidad de “previsión” -y no sólo de predicción o deducción- que puede resultar de ayuda, por ejemplo, a los familiares de los que aún no se han revelado en sus capacidades o son jóvenes e inexpertos, por los peligros ya comentados que esto acarrea. Pero los principales desvelamientos de los *gwzha'* se atribuyen, sobre todo, a vecinos entrometidos e indiscretos, *cuando algunas mujeres o un sonso, [chismoseando o] por medio de cosas, ahí se descubre*. Existe, además, un pacto tácito, *entre ellos nada más saben*. Hay casos, sin embargo, en ellos mismos acaban por delatarse a sí mismos o otros: *cuando ve uno que, ya se está descubriendo, y si hay copitas, más le da uno, para que platique, confíese todo. Ahí es donde llega uno a saber. Ya entre ellos, menciona quiénes*.

Aunque peligrosa, incluso censurable, esta curiosidad resulta a menudo irrefrenable, y *le dan su cigarro, su copita, para que confíese, quiénes, quiénes, y cómo*. Aún así, estas pláticas pueden resultar incluso de utilidad, cuando toman la forma de advertencia o comunicación: *él mismo, o ellos mismos dicen, te cuidas, te cuidas, sí, porque esto piensan hacerte, eh?. Y si hay copas, más copas, con tal que para, decirle, bueno, 'pues por favor le dices que no'; 'está bien' [responde]*. Entre estos daños que podrían infligir los *gwzha'* se contarían agresiones directas, por ejemplo desde la forma de animales peligrosos o rayos, o en daños “hechos” o brujería, hacia otros, sus familiares o sus animales domésticos.

En ocasiones, algunos *gwzha'* pueden llegar a proporcionar información de algunas de sus actividades más relevantes o trascendentes, ejecutadas en particular por unos *más viejos*. En una ocasión, por ejemplo, un convaleciente zopilote –que había sido agredido por otro vecino, ignorante de que el animal que se cruzó en su camino *era gente*-, además de lamentarse de sus heridas, llegó a revelar:

un lugar especial, donde nos reunimos. Pero no digamos que vernos todo el tiempo, no, sino que un día especial, para juntarse allá, para tomar un acuerdo, o una asamblea. Y qué es lo que van hacer, y qué va pasar, y qué le va pasar la gente. Allí tenemos un lugar, donde ponemos una mesa especial de nosotros, donde empezamos dialogar o para acordar qué es lo que está pasando.

Como se ha señalado esta condición *gwzha'* es innata e irremisible. Aunque no se hereda, ni se aprende, ni se puede eludir -*no se pueden salir*-, se podrán apreciar ciertos discursos contradictorios, quizá recientes o de carácter, posiblemente, menos tradicional o local, en que se proponen medidas preventivas o correctivas para reprimirlos, con un estilo, quizá sospechosamente, similar al de los curas o párrocos. Con todo, estas medidas no parecen realmente efectivas o coherentes con otros discursos que, frecuentemente, las acompañan. Estas contradicciones, como se ha sugerido, revelarían, a su vez, otras más amplias e internas entre distintos sistemas de pensamiento. Aún así, se aludirá e indagará en estas contradicciones, precisamente por su trascendencia en un tipo de construcción, moral y corporal, no sólo de los *gwzha'* sino también de sus opuestos, unos '*verdaderos cristianos*'; así como en los distintos recursos dramáticos y retóricos, además de conceptuales o retóricos, que permiten sus respectivas afirmaciones. Estas contradicciones serán también ulteriormente analizadas en las danzas.

Aún bajo una preeminente sanción de los *gwzha'*, en muchos casos, se puede apreciar también una combinación de rechazo y aceptación, de extrañamiento e interiorización: *hay gentes que nacen, y desde su nacimiento ya traen algo, no?. Si, traen algo desde allí, no*

sabemos qué somos (risas), pero ya traemos algo desde el corazón, desde el nacimiento. O, además de las enfáticas negaciones a poseer esas condición -a veces acompañadas con risas, en gran medida involuntarias, como las que suele suscitar el mal-, se proyectan también bromas o ironías significativas: *gracias a Dios, digo yo, Dios no dispuso así en el seno de nuestra madre, santísima mamacita, eh?, le digo yo a mi esposa, ay que lástima!, siquiera hormiga hubiera (risas) (me) (risas) hubiera hecho, le digo, o pulga (risas).* (Pausa). *Pero gracias a Dios que estamos limpios de corazón.* Algunas pistas o indicios, sin embargo, podrían levantar sospechas sobre la condición duplicada de cualquier informante, siempre incierta incluso para ellos mismos; y aunque muy rara o difícilmente llegaría a ser afirmada de manera explícita, se verán, por otro lado, algunas insinuaciones que proyectan esta condición sobre un porcentaje relevante de la población, casi en una universalización.

En algunas de estas risas o ironías se puede apreciar, también, cómo estas condiciones se ocultarían expresamente -precisamente entre los más castellanizados, por tanto, más evangelizados-, por el estigma demonizador, es decir anti-cristiano, pero también asocial en una manera más genérica, que acarrear. Sin embargo, esta negación o contundente rechazo se podría considerar, sobre todo, un “estilo retórico” porque siempre se combina, aún así, con consideraciones no sólo más neutras sino específicamente ambivalentes, incluso en un mismo informante.

Otras metáforas recurrentes que refieren a este tipo de gentes suelen estar específicamente relacionadas con el *corazón*; y de una manera tan estrecha que podrán llegar a ser consideradas en un modo metonímico. Así algunos, por ejemplo, *aunque dicen ‘ah! soy de Dios!’; pero no, no es de Dios, sino que es del Cachudo.* Esta condición metonímica (incluso de co-sustanciación) se apreciará también en relación a algunos mitos sobre Lucifer y su caída del cielo (ver abajo), y a una concepción del mundo como dividido en huestes o fuerzas contrapuestas, pero que son, con todo, una premisa de su continuidad y constitución. Y es, asimismo, en este tipo de metáforas y metonimias, de dónde se inferirán, igualmente, algunas concepciones a cerca de las medidas preventivas o correctivas ante los *gwzha’* que se considerarán, aún en su cuestionable, e incluso contradictoria, efectividad: *nada más que (uno), necesitamos limpiar nuestro corazón, eh? para presentarlo ante Dios; sí, porque esas gentes que son así, su corazón está manchado,*

Esta insidiosa, aún así irremisible, condición parece, pues, cumplir un papel u objetivo, aún ciertamente absurdo y maligno: *cosas que hacen, puras maldades, y cuando, digamos, que van hacer cosas buenas; no, porque para eso están destinados, para eso.* En este sentido, algunas risas o sanciones burlescas como las mencionadas, con las que se refiere a estos transformistas, aunque irónicas, podrían revelar también cierta tolerancia (incluso admiración, sobre todo por unos benéficos, como algunos rayos) o, al menos, una aceptación de su papel o ineludible presencia. Por otro lado, estas risas, además de por un temor nervioso, estarían inspiradas por lo desatinado de su misión u objetivos, aún así con una cierta faceta productiva. Este es el tipo de risa que inspiran ciertas formas de mal y, en particular, cualquier tipo de impostura personal, siempre dotada de un contenido moral. Asimismo estas risas se podrían considerar, también, más de aprensión o, incluso, de resignación que de estricta sanción.

Como otros seres, estas presencias o existencias resultan irrevocables o prácticamente imbatibles; y, si bien son combatidos, forman parte de un orden cósmico en el que parecen

cumplir una función ineludible en su sostenimiento, como se expresa en algunas danzas. Algunas consideraciones revelan la imposibilidad de evitarlos o desterrarlos por completo; entre éstas se contaría la ya mencionada ambigüedad moral ante éstos –variable según los contextos narrativos, informantes o tipos de transformistas- o una tolerancia, a veces incluso admirativa, en el caso de los benéficos. Aún así, éstos son y deben ser, sobre todo en sus versiones maléficas, explícita y enfáticamente combatidos, incluso con unos recursos dramáticos, entre los que se cuentan las propias danzas o, según se apuntará también, con otros mecanismos rituales como los del ámbito terapéutico.

Algunos “mitos”, como el que se transcribe a continuación, proporcionan algunas exégesis sobre la presencia y participación de los *gwzha'* en el mundo o superficie de la tierra. Este mito podría, incluso, contribuir en una comprensión de la ambigua función que se les atribuye, vinculada, a su vez, a una cierta productividad o fertilización. Esta versión del mito, aunque de manera algo improvisada, se enunció precisamente en una conversación sobre la esencia maléfica de los *gwzha'*. Aunque más informal que otros mitos o narrativas tradicionales recogidos, e incluso que otros relatos recientes sobre los *gwzha'*, revela y sintetiza algunas nociones sobre éstos y su papel en la organización del mundo. Asimismo, se anuncian algunas de las prácticas interactivas (y también de unas a definir como “meta-interactivas”) que se comentarán, entre las que se cuentan las propias danzas. Estas diversas medidas resultarán también esenciales para comprender algunos aspectos del carácter (dramáticamente) “tenso” y, como se confirmará más abajo, ontológicamente “desdoblado” y “recíproco” del mundo⁴⁶:

así en su camino, en su nacimiento,
ya andan con el mal con el diablo, andan juntos también.
el diablo los aconseja también, para que, el diablo, también, *haga su informe*.
si, porque por eso es que (.) padre dios lo sacó del cielo,
porque el diablo, el satanás, quiere propasar con el padre santo, pues.
si, por eso dijo que **NO**. no quiero que estés aquí.

⁴⁶ Para algunas transcripciones como ésta, en las que se pretenden resaltar también aspectos dramáticos y paralingüísticos se utilizara tipografía sin cursiva (pero siempre en párrafos sangrados) y signos estandarizados a partir de Sacks *et ál.* (1974:696-735) que, aunque ideados para el análisis de la conversación, resultan igualmente útiles para estos fines. Estos signos son:

- : para alargamiento de sonidos o fonemas; ó varios :::: según la longitud del sonido
- las pausas, medidas en décimas de segundo y paréntesis, se representan entre paréntesis, i.e. (0.8); aquí no se miden y sólo se representa como el punto entre paréntesis (.)
- el **énfasis** en palabras o fonemas se representa en negrita
- el **VOLUMEN ALTO** en palabras o fonemas se representa en mayúsculas
- las palabras o discursos en volumen bajo se marcan o anteceden con el ° ó cerito
- (el discurso con mala audición se pone entre paréntesis)
- ((los comentarios del transcriptor se marcan en cursiva y doble paréntesis))
- los signos de puntuación (? , .) corresponden a los de entonación; interrogación ? para el ascendente; punto . para el descendente y , para el continuo.
- palabras~unidas o atropelladas
- el corte brusco de palabras se marca con-
- = une frases seguidas o sin pausa
- [indica el solapamiento de discursos entre distintos interlocutores que aparecen en distintas líneas
- La letra h marca expiración; (h) entre paréntesis la inspiración y *h expiración plosiva, como la de la risa o llanto.

Este método se usará sólo en algunas transcripciones; el resto seguirá apareciendo en cursiva, con puntuación convencional, aunque siempre usada (o resumida, por ejemplo, sólo al final de las frases) para expresar, sobre todo, la entonación oral.

si quieres hacer un supremo
 (.) pero te voy a dar el lugar donde *sí*.
 híjole **conTENTO** se puso cuando dios le dijo eso pues.
 ((*tono suave*)) -ta bien, *pero adónde?* (.)
 ((*tono firme*)) **para ti será todo el mundo.**
Hijo reCONTENTO se puso cuando oyó eso pues.
 ((*tono grave*)) °para ti será, (.) °todo °el °mundo (.)
 pero te advierto, ((*aclara la voz*)) si mis hijos, (.) esté conmigo,
 ((*tono suave*)) ahí sí no te lo puedo dar,
 pero el que se: va a olvidar de mi será tuyo. °híj:ole, eh?.
contento se puso, pues.
 por eso **DIA::RIO anda** el espíritu satanás a ver quién, la gente, se cae con él pues.
 anda apuntando, anda apuntando, no?. sí, (.)
 para:: que rinda su informe también (por de sus) compañeros.
 ora sí, **TA:NTAS** las gentes gané hoy,
TA:NTAS mañana, **ta:ntas**, así andan.
 ((*gimiendo*)) **to::do** el mundo anda regado.
 son **á:ngeles** también,
 pero **ángeles** diabólicos, eh?
 para ganar la gente.

Y ejemplifica:

de repente, cuando un matrimonio están bien, no?
 pero **sie:mpre** se mete ahí, con tal que para echar a pelear, eh?
 pero si están abandonados de Dios °tambie- de, fá:cilmente los puede ganar,
 ((*tono suave*)) pero si: **el matrimonio está bien**,
 ((*cantando*)) °**se persina**, °**cuando se leva:nta** ((*agacha cabeza, se santigua*))
 °**bue:no, y encomienda** a Dios,
 (.) no puede entrar allí, no puede topar ahí (...),
 pero cuando si están- si:,
 fácil, se pelea un matrimonio, fácil hasta se divorcian
 por eso dice el diablo, no? algo es algo lo que estoy haciendo dice,
 pero qué algo es algo? si es una maldad que hace pues
 brut:o es ese güey ((*risas*)), (h)eh (h)eh (h)e*h
 siquiera algo es lo que hago, dice. y divorcia la gente,

Concluyendo:

((*tono firme*)) sí, porque es su trabajo.
 así es que están con los guayá, si, están unidos pues,
 y esos que son guayá, son cabrones, no,
 (.) qué crees que están en el cielo?
 no, están en el fuego, porque están trabajando
 (.) con el diablo, eh? son trabajadores del diablo,
 sí, el que anda con chismes, el que anda haciendo mal a la gente.

De este mito y sus apostillas cabe destacar algunos aspectos clave que se retomarán. Se recuerda el carácter innato y metonímico de los *gwzha'* respecto al Diablo, unidos, destinados desde el nacimiento, *en su camino* junto al mal. Como se mencionó, están *encadenados*, condenados “en vida”, sin nada que implique un castigo posterior. De hecho una noción de “falta” o pecado y otra de “castigo” se verán continuamente solapadas

(como en los Encantos)⁴⁷. Los *gwzha'*, *ángeles diabólicos*, no podrán ser, por otro lado y según lo expuesto, exactamente considerados “espíritus”, sino más bien un tipo de no-hombre; más precisamente un no-cuerpo, opuestos a unos *cristianos*, identificados y fortalecidos en su unión social, comunitaria o conyugal, al orar, encomendar, persignar, ofrendar, conciliar, etc. Es ante esta fortaleza y compactación de los *cristianos* que los *gwzha'*, aunque también organizados en un bando o jerarquía paralela -aún así de carácter polimorfo, disgregado o corruptor-, o en su metonímica unión al Diablo, *no puede entrar ahí, no puede topar ahí*, produciendo, por ejemplo, enfermedades o corrupción social.

Aunque menos elaborado o más improvisado de lo que suele ser común en la enunciación de otros mitos o incluso en versiones de éste, aquí se sintetiza una visión de la particular organización y distribución del “mundo”, que pasa a ser propiedad o jurisdicción del diablo, precisamente por su ansia de poder. El furor por el registro y el ajusticiamiento que se revela en Satanás, a través de la elaboración de su ‘*informe*’, parece influir, a su vez, en esta concesión o delegación de Dios.

El Diablo se convertirá, como en otros lugares de Mesoamérica, en un “Rey del Mundo”⁴⁸. Aunque risible en su absurdo programa, para el cual el Diablo *aconseja* e instruye a los *gwzha'* en sus particulares leyes y malévolas actividades, este plan resultará, sin embargo, en una ‘*ganancia*’, siempre fatal, *de gentes*; y, con más precisión, “de cuerpos”, como los que se entregan en los Encantos, en su corrupción cívica y social que es también personal y siempre en vida. Esta concepción sincrónica y recíproca de “transgresión” y “castigo”, de “ganancia” de cuerpos en un presente y no en una condena eterna o eventual, estará igualmente vinculada a otras nociones locales, por ejemplo de la enfermedad, a comentar brevemente más adelante⁴⁹. Pero, sobre todo, esta concepción estará relacionada con una

⁴⁷ Sobre este solapamiento entre la noción de pecado o falta y la de castigo o penitencia, ver nota en Távarez (2006:418) sobre la traducción al castellano colonial de *tòla*, un artefacto prehispánico de penitencia como *pecado*.

⁴⁸ Este dominio y caída del Diablo en el mundo, además de cómo exégesis del mal puede ser considerado un conflicto cósmico genético, incluso como reversión al regreso mesiánico de Cristo, mencionado en los cantares coloniales zapotecos (Távarez 2006:431) o inversión de los planos cosmológicos según se mencionan en esos documentos: *yoo eba*, *yoo leo*, *yoo gabilla*, reino o “casa del cielo”, “de la tierra” o superficie del mundo y de un “inframundo” respectivamente (*Ibid.*:428)

⁴⁹ Ver, por otro lado, algunas correspondencias en este mito con las figuras del antiguo panteón-calendárico. Unos calendarios, semejantes a los recogidos en esta Sierra Nordeste y que aún no han sido plenamente analizados (Alcina, 1993), todavía eran utilizados en los años 50 por los zapotecos de la Sierra Sur cuando los investigó Weitlander (en Ríos, 1960: 231-251). En éstos, por ejemplo, “*Kedo*, dios supremo de la justicia, exige el pago o castigo de los crímenes. Manda a sus malévolos mensajeros, los *mse*, para ejecutar los castigos”; (ke- crimen, queja, -do, genuino, gran). En algunos pueblos de esa región sur también se le denominaba *Justis* o se le representa como un juez al cargo de un tribunal; (en otros lugares de Oaxaca se le relacionaría con una divinidad de los ladrones y brujos, conectados a su vez con Laxoo y Pitao Xoo, también vinculado con los temblores, como ya se ha comentado, en esta Sierra y Valle). Según Weitlander, existen distintas representaciones de los *mse*: aires malos, policías o topiles, pastor de los animales, servidores, administradores, enviados, etc. En algunos lugares grupos de tres *mse* toman distintas formas: el 1º, zacate, no ejecuta, solo hace ruido; el 2º, piedra blanca, empuja a la riña; el 3º, fierro o metal puro, va “hacia el oriente en la creación del mundo”. Otra clasificación local de los *mse* es: el 1º solo hace ruido, el 2º, diablo que mata gente, el 3º mata animales. Según las poblaciones, otras deidades relacionadas se organizan o ejercen, también, de jueces o alcaldes, de síndicos y secretarios o “apuntadores de los hechos”.

Aunque bajo un sistema conceptual y estructuralmente muy diferente, algunos aspectos formales del mito transcrito, no difiere sino que incluso retoma aspectos concretos de visiones católicas de la justicia, y particularmente del Juicio Final. Ver, por ejemplo, la apertura de los libros de registro del Apocalipsis 20,

visión “duplicada” y además “programada” del mundo, dictada en una esfera “espiritual” o “sombra”, pero “secundada” en la vida cotidiana, como se verá.

Si bien este mito no explicaría exactamente el origen del mal, si explica un “estado de cosas”, una situación presente, como la que se verá reproducida -paradójicamente en sus aspectos menos visibles- en las danzas y sus arquetipos. Tras la concesión del mundo al Diablo, éste quedará dividido y confrontado entre huestes malignas y benignas, entre los que “olvidan” a Dios, por un lado, y los que “están” con Éste por el otro. Con todo, aunque aparentemente categórica, esta definición resultará menos tajante de lo que parece a primera vista. Si bien el catolicismo ha proporcionado un eficaz repertorio de recursos dramáticos que permiten contener la disgregación y el desorden, estas fuerzas son ineludibles y siempre amenazantes; *todo el mundo está regado*.

Casi como conclusión o cierre del relato, se introduce, a su vez, una reflexión sobre una serie de prácticas que se analizarán y considerarán, con más precisión, como “meta-interactivas”: orar, persignar, conciliar, ofrendar, “simular” (o actuar dramáticamente), etc. Se volverá, además, sobre otro concepto crucial que estas prácticas implican: el de “audiencia sobrenatural”. Asimismo, resultará útil notar el estilo retórico y dramático, combativo y contundente, utilizado por el narrador de esta versión, que se reproducirá, por ejemplo, en sesiones terapéuticas y, de manera particular, en danzas y dramatizaciones del género bélico; también en la Pastorela.

La capacidad para dañar de los *gwzha'* estará pues, en resumen, vinculada a tres factores, todos ellos, como se verá, basados en unas premisas de talante o con unos fundamentos “metonímicos”:

1. Técnicas de maldición, brujería o magia negra, relativamente convencionales, a menudo de contacto; por ejemplo, asociadas a la introducción de objetos en el cuerpo de la víctima, la elaboración y daño a muñecos semejantes a ésta o la utilización de sus ropas, que se entierran y se descomponen de manera simultánea a su cuerpo, etc.
2. La observación, recogida y devolución por parte de los *gwzha'* -o de sus agentes- del desorden personal, social, familiar o conyugal de y entre los vecinos del pueblo. Estas transacciones se establecerán a través de distintas entidades y subdelegaciones, ya sea de las transformaciones *gwzha'* o de distintos *enviados*, unos más metonímicos y otros más metafóricos (difuntos, víboras, el *Perro Negro*, gatos, tecolotes etc.), pero siempre de carácter “diabólico”.
3. La programación de los destinos, sucesos, accidentes, sucesiones, hora de la muerte, etc. de los ciudadanos de los pueblos y de sus autoridades. Esta programación se establece en sus propias y extrañadas *asambleas gwzha'*, reuniones con fechas

12-15; la caída del “acusador” (*diábolos*, en griego) en su batalla con San Miguel, también en Apocalipsis 12, 7-13 y otras similitudes formales, en Isaías 14, 12-15:

“¿Cómo has caído del cielo, lucero hijo de la aurora, y estas derrumbado por tierra, agresor de naciones? Tú, que decías en tu corazón: ‘Escalaré los cielos, por encima de los astros divinos levantaré mi trono, y me sentaré en el Monte de la Asamblea, en el vértice del cielo; escalaré la cima de las nubes, me igualaré al Altísimo’. ¡Ay, abatido al Abismo, al vértice de la sima!” (...)

Estas referencias y consideraciones serán retomadas en un análisis de la Pastorela; y resuenan también en algunos parlamentos de caudillos derrotados, como Moctezuma; ver, en particular, este tipo de pasaje en el llamado Códice Gracida (Arroyo 1970:73), inspirador de una amplia tradición, a veces subvertida, de danzas en el Valle: “y ahora me veo abatido, en mi loco frenesí (...) que si en alto trono me vi, ahora me veo en el suelo”

puntuales o de carácter anual, igualmente vinculadas al *informe* del Diablo y en una estrecha relación con los *difuntos*, según se comentará. Esta poderosa dimensión y jurisdicción de los *gwzha'* les confiere un carácter que supera su habitual solapamiento etnográfico con otros “naguales” más convencionales, ya sean “alter egos” pasivos o “brujos” hacendosos. Estos *gwzha'* compartirán con unos difuntos o “ancestros” un poder programático y absoluto sobre la vida cotidiana. La relación que se establece entre *difuntos* y *gwzha'* será igualmente “metonímica” o “co-sustancial”, en su potencial disgregador y corruptor, como el que comparten, a su vez, con el Diablo; pero, además, esta relación se establecería a través de una “inherencia” con estos “ancestros”, otra clase de entidad o esencia sobre-humana o anti-humana, aún así en conexión con la persona o, al menos, con aquellas gentes que son *gwzha'*.

Más adelante se indagará en los recursos, esencialmente retóricos y dramáticos -entre los que se incluirán las danzas, sobre todo bélicas- con los que se combate a estos seres o potencias corruptoras. Otra faceta de estos personajes aparecerá vinculada, sin embargo, en esas y otras representaciones, a los difuntos, o más precisamente a unas “versiones ancestrales” de los propios *gwzha'* (los *da' golha gwzha'*). Según se verá en las danzas y escenificaciones más carnales estas “ancestros”, de caracteres o esencias “alteradas” como las de los propios *gwzha'*, serán igualmente invocados y tendrán, a su vez, otras connotaciones, sino benéficas sí productivas o germinadoras, que “rinden” o derivan también en una “ganancia” o productividad. Esta conexión aparecerá en muchas representaciones de Viejos o ancestros, a menudo “alterados” y obscenos, en las que aparecen cargando cestos de fruta o dulces, proveyendo de licor, diversiones y ganado.

Pero antes de comentar algunas funciones compartidas entre los *gwzha'* y sus “versiones ancestrales” conviene aportar unos apuntes elementales sobre algunas nociones de enfermedad:

Como ocurre en otros contextos mesoamericanos, también próximos (Kearny, 1971:74-76), las enfermedades suelen ser clasificadas en unas de tipo “natural” y otras de tipo “social”. En este caso etnográfico se llega incluso a precisar esta diferencia entre unas *enfermedades de Dios* y otras *del Diablo*. Existen, además, como en toda esta área cultural, una serie de prevenciones elementales ante los desequilibrios térmicos, ya sea en relación a los alimentos, y también a las personas, clasificadas, a su vez, como frías o calientes. Por otro lado, las dolencias comunes (*antojo*, *susto*, *muña*, *ojo*, *aire*, etc.), aunque pueden tener una dimensión anímica y otra corporal –derivadas, en ambos casos, precisamente del carácter metonímico que se atribuye a algunas metáforas-, o aún procediendo, incluso, de manera directa de actores sociales, se suelen considerar, primordialmente, como *naturales* o *de Dios*⁵⁰. Solo la envidia, la maledicencia y otros daños *hechos* o *dados* por las distintas entidades diabólicas se consideran del segundo tipo, también categorizado, de manera

⁵⁰ Algunas enfermedades tienen una fuerte dimensión física o “corporal”, como el *ojo* derivado de la *mirada fuerte* (e involuntaria) de algunos vecinos, o como los *aires* que *topan* o penetran en el cuerpo. Otras enfermedades tienen un origen y evolución esencialmente “anímica”, como la *muña* o el *susto* (aunque algunos están producidos, en particular, por la aparición específica de ciertos *enviados*, como las víboras); incluso el *antojo*, una enfermedad de carácter aparentemente corporal, derivada de un ansia o necesidad por ciertos alimentos, resulta ser, finalmente, también de carácter anímico, porque el deseo no sólo es involuntario sino inconsciente, al menos hasta que es diagnosticado. Las diferencias o clases de enfermedades no se establecen, pues, entre unas de carácter anímico o corporal, por el contrario en una continua interrelación, sino entre las naturales o enviadas por Dios, o las artificiales, *hechas* o enviadas por el diablo y sus agentes, como son las derivadas de la brujería.

siempre poco explícita, como “brujería”. Por otro lado, muchas de las enfermedades, sobre todo *diabólicas*, así como su restablecimiento, estarán específicamente relacionadas con el habla, así como con una enunciación dramática y sus implicaciones fácticas o performativas, como cualquier “acción” -en este caso lingüística- *hecha*, y específicamente dirigida o *entregada* a alguien.

Así, el chisme o la maledicencia en un ámbito social, o la acusación, también en una dimensión anímica o “espiritual” como ocurre con el específico *informe* al Diablo, detona cadenas de corrupción y desorden en niveles múltiples y además recíprocos. Los procedimientos terapéuticos para combatirlos exigirán, asimismo, de una enunciación y dramatización específicamente “ofensiva” o “belicosa”. Así, por ejemplo, la siguiente transcripción o comentario (aunque con influencias de un estilo “exorcizador” que para algunos exige, incluso, *pedir permiso en Roma*), ilustrará algunas de estas nociones locales sobre la enfermedad y la eficacia de las terapias combativas. Estas nociones resultarán especialmente útiles para una posterior interpretación de las danzas, así como de algunas de sus secuencias o “mitemas dramáticos”. Así:

*cuando una enfermedad es de Dios, fácilmente; hay que hacerle oración, encomendarle, pronto se alivia. Pero cuando hay una enfermedad sacado por esos cabrones, van al panteón, o en fin, cómo [sea], hasta se necesita llamar el Diablo para que diga, por quién le dijo para que la persona se enferme. Vamos a suplicar el Cabrón (...), así tiene que arrojar aquí, y platicar con él. Y vamos a decirle porqué la persona está enferma, y **quién** le dijo. Y ahí va a decir **quién** le dijo, quién los acusó, y por **quién**, eh?. Hay que rogarle; bueno, la persona ya aparece, es casi como si estuviera en la cárcel. Pero ahora queremos que se alivie esta persona, y **llévale** la persona quien te mandó. Si, hasta entonces se va aliviar una persona y que regrese la enfermedad, para que queden iguales.*

Este estilo dramático y algunas las imágenes evocadas, como la de la cárcel, deberán tenerse presentes en una posterior interpretación de las danzas, sobre todo bélicas. Existirán, sin embargo, unas recurrentes ambigüedades en la valoración de los bandos y sub-bandos que aparecen en esas representaciones. Por otro lado, los distintos contraataques y defensas culminarán, de manera paralela y significativa, en situaciones de re-equilibrio, aunque éste será siempre precario.

En estos procedimientos terapéuticos u otros rituales, al igual que en la representación de las danzas, resultará igualmente trascendente el papel de los *difuntos*, o de unos “ancestros” en distintas vertientes (incluidas las *gwzha'*, como las que se comentarán abajo, más específicamente participantes o relacionados con esas asambleas “espirituales”). Según comenta e ilustra –también dramáticamente– un especialista ritual, también estos difuntos deben ser invocados ante distintas situaciones de desorden, potencial o ya desencadenado. En esos casos conviene:

°suplicar a los difuntos también,
yo les digo cuando voy ahí ((al panteón)), de **plano** digo:
((tono firme)) **no sean alcahuetes cuando vienen otros a contar chismes aquí**
((tono firme)) necesitamos que las cosas sean realidad, eh.
ustedes que ya han sido autoridad municipal, saben cómo pasa allí,
siempre junta, hasta jura la gente ante: la mesa, le digo, con tal que para ganar.
((tono firme)) si, **pero por~favorcito no ha:gan e:sa maldad**
((tono distendido)) **como herma::nos platico** cuando voy allá pues,
[...] pero queremos que **justifi:quen** eso, eh.
[...] si::, no, un montón de cosas que le digo

bue:no, a fin de cuentas, aquí le traigo esto ((*gesto circular de derramar licor en la tierra*))

En esta transcripción se puede apreciar un estilo específicamente ofensivo, incluso insultante con los difuntos, después más conciliador⁵¹. Éstos son invocados, implorados, aplacados y compensados ante prácticamente cualquier evento social o ritual e, incluso también, ante muchas acciones cotidianas o aparentemente intrascendentes. Asimismo son consultados ante distintos trances sociales, de los que se suele obtener respuestas, esencialmente a través de sueños u otras señales. Las ofrendas en especie, pero sobre todo éstas, retóricas y dramáticas -con más precisión, unas “interacciones” rituales y bi-direccionales y de distinta índole, ofensivas o defensivas, pero de las que siempre se obtiene una acción o respuesta- se establecerán, pues, con santos, difuntos y diversas entidades relacionadas con ellos, también *la tierra*.

La anterior transcripción anuncia y revela, además, otra importante conexión –que se podrá interpretar como igualmente metonímica- entre los *difuntos* y los *gwzha'*. Los *difuntos*, en particular aquellos que, como *viejos*, han cumplido cargos, tienen una especial vinculación con la vertiente de los *gwzha'* dedicada a tribunales y designios, no sólo justicieros de acciones sino también absolutos en relación a la vida humana. Así, un tipo de *gwzha'*, los específicamente definidos como *da' golha gwzha' ZZ* (*da'*, *finado*, *difunto*; *golha*, *viejo*, *persona de edad*), es decir, los *viejos difuntos gwzha'*, son aquellos que toman decisiones trascendentes sobre la organización del mundo. Estas sentencias se disponen en sus extravagantes *mesas* o *asambleas*, en función de los informes aportados por los distintos mensajeros o *enviados*, quienes ejecutarán, a su vez, algunos de sus designios:

A medianoche, se juntan, hacen su reunión, su asamblea, a ver, quién le toca a principio de año, quién le toca a medio año, y quién le toca, a fin de año. Y para cerrar todo, del año viejo. Tienen sus autoridades también, y de ahí sacan quién va a ser el nuevo presidente, quién va a ser autoridad para el año nuevo, de ahí, desde ahí ya eligen esos. No más secundan cuando hay elección, secundan (los) ciudadanos, pero ya está hecho eso, desde allí pues. [...]. Si hay espíritus malos pues, que se transforman ahí. Unos se transforman perros, gatos, marranos, zopilotes, variedad de animales se transforman, cuando llegan en sus asambleas. [...] Desde allí, destinan pobre gente que se va a morir, eh?, al principio del año, a medio año, o a fin de año, desde allí, de veras. No te escapas, si ya estás elegido, ya no, (risa).

En estas asambleas, con la específica participación de los *da' golha gwzha'*, se evidencian algunas de sus características particulares y malévolos mandatos. Estos designios no son, sin embargo, exclusivamente maléficos, sino que predeterminan, de manera total, lo que ocurre en los pueblos, las suertes, las enfermedades o los elegidos para los cargos municipales, los que serán justos y honestos y los que no. Las reuniones *gwzha'* son similares a las mundanas, jerarquizadas y protocolarias. Algunos detalles revelan, sin embargo, su particular inversión; además de los distintos transformistas, en ellas participan y deciden también mujeres, y tienen lugar durante la noche, entre los oscuros cafetales, no muy distantes del centro del pueblo.

Algunas características de estas “versiones ancestrales” de los *gwzha'* se podrán ver reflejadas, también, en algunos personajes ambiguos y carnavalescos de las danzas, las parejas de *malviejos*, que sancionan y burlan a autoridades y vecinos. Aunque

⁵¹ De la Fuente (1947:344) señala como se insultaba “los santos “ también e los “de piedra” para obtener ciertas mercedes o cuando éstas no eran las esperadas. Este estilo ofensivo resultará crucial en otras “interacciones con lo sobrenatural” a comentar.

esencialmente “alterados”, estos *malviejos*, a más de animalescos, tienen a menudo otros rasgos alienados, acatrinados o extranjeros; pero, sobre todo, son obscenos y suelen traer bienes en abundancia. Estos personajes que se podrán considerar, al menos en algunos de sus emblemas, versiones dramáticas de los *gwzha'*, aunque pícaros o desordenadores serían también, en cierto modo, fertilizadoras o “hacen madurar”. Con todo, uno de los aspectos más trascendente de estos *gwzha'* o entidades espirituales, en sus distintas versiones, sería su carácter duplicado o desdoblado en relación a los vecinos del pueblo, pero también a unos *difuntos* o ancestros. Actúan en estos mundos invertidos y extrañados, en una “sombra” que es, sin embargo, sino más “real” que la vida cotidiana, “rectora” de ésta. Los ciudadanos de los pueblos nada más *secundan*.

Así pues, el estudio de estos “mundos”, así como de las versiones o esencias de las “personas” que actúan en ellos, resultarán fundamentales para comprender cómo los zapotecos viven de manera cotidiana en sus pueblos, en una continua e intensa relación, primordialmente ritual y onírica, con éstos. Las danzas serán, a su vez, un medio privilegiado para observar, como estos mundos se organizan, se sueñan y representan.

Finalmente, como conclusión y contraste a los *gwzha'* maléficos, se debe recordar a algunos de los benéficos, como los *que nacen del león*, las *centellas*, algunos *rayos* y *aires*. Los primeros, esos que tienen *cabeza de fiera* (o *bezh yichj*) son, en ocasiones, diferenciados del resto de encarnaciones animales. De ellos se llega a decir que son *de otra clase* y, a veces no se les atribuye connotaciones estrictamente maléficas salvo por su ferocidad. *Ellos tienen su reunión también, pero diferente su estilo que tienen, porque ellos se reúnen de noche también y salen, pero muy lejos van [a un llano en concreto], se encuentran, se juntan; pero salen lejos, porque los leones y los tigres, cuando camina parece que vuelan*⁵².

Por otro lado, *hay gentes que se convierten en aire, cuando viene la tempestad de abril, mayo. Cuando truenan pues los rayos, ahí es donde se convierten y a las nubes grandes, lo llevan a un lugar donde no hace daño. Han visto un viejito que vivió aquí [abajito], así éste se convertía, se robaba nomás así*.

Los rayos son, asimismo, encarnaciones ambivalentes, benéficas y protectoras de los pueblos, pero vengativas con los ajenos: *defienden a los pueblos, se dan cuenta como hay cosas, a veces, que vienen maldades. Pero se juntan, van a los pueblos también. Pero si a donde van, llega a saber, ahí va la venganza también. O bien:*

*Supongamos que yo nací de rayo, y tengo que juntar otros compañeros, no?, para que seamos unos cinco o seis, no?, y vamos a un pueblo, a otro pueblo, pero hacer maldades allá. Pero si hay alguien que sabe de eso también, ahí va la venganza también. Sí, a eso andan los rayos, se vengan*⁵³.

⁵² Ver en notas anteriores la traducción de *león* y otras bestias de la fauna local por el genérico *bezh ZY*; o también sobre las similitudes con los testimonios de transformistas coloniales que también aluden a despoblados en los que dejan su “cuerpo” (AGI en Alcina 1993:88). Este llano está identificado, en esta región de la Sierra, con uno, en particular, rumbo hacia Tlacolula.

⁵³ En otras narraciones, los rayos, a veces vinculados a los cerros o al interior de la tierra (de dónde proceden, como los aires), combaten específicamente a malvados encarnados en serpientes; en este sentido recuerdan a los que aparecen en otros relatos, quizá más tradicionales, como los recogidos por Beals (1935). *Gwzio'*, (*Yi' Gwzio' ZZ*), es una de las deidades zapotecas más extendidas y recogidas en la documentación colonial del Valle y la Sierra (Alcina 1993:106-110).

Los que se llaman o, más bien, se traducen como *centellas* están, para algunos, relacionados con los rayos; aunque son algo diversos y, más específicamente, niños. Se los conoce como *yi' bdao' ZY* (*yi'* luz, lumbre, fuego; *bdao'*, niño) y serán retomados en siguientes capítulos. Para algunos vecinos las *centellas* son, además, *el contrario* de unas *piedras encantadas*, guardadas por una culebrita con una pluma en la cabeza. Estos niños estallan las piedras y extraen de ellas bienes y tesoros con los que proveen a sus familias y, en cierto modo, también de abundancia y prosperidad a la comunidad. Aunque son proveedores de fortuna, su propio destino es, sin embargo, aciago. Según algunos otros, los contrarios de estos niños son, con más precisión, unos *brujos* armados con una vara larga de carrizo de la que se sirven para atraparlos; algunos personajes con emblemas equivalentes serán analizados en algunas danzas (ver, sobre todo, la Pastorela). Para otros serranos, estos brujos, aparecen a veces agrupados en doce (o trece, a completar con estos niños, pero antes de su bautismo o incluso, aún en su estado fetal)⁵⁴. Pero son, sobre todo, estos enemigos armados del carrizo los que más los dañan:

así hace un bruto que vive acá, se llama X.Y., todo el mundo ya sabe, ya conocen él, y ya saben como es que anda. Poquito trabaja y lo que le rinde eso, pero es de lo que le quitan a los pobres inocentes. Ellos ya saben algún lugar donde pasan esas lucecita, no?, como un tirador que sabe dónde pasa el venado, pues, para tirarle; así es que no van a parar en donde quieran, no; hay lugar especial donde pasan, y ahí le dan cuando no le quieren dar nada (...)

Algunos de éstos *le dan poco, y se conforman, y no le hacen nada. Pero los que de plano no quieren dejar de lo que traen, que es para su papá o su familia, no?, ahí es donde le dan pues. Raros son los que se escapan.*

Estos niños suelen inspirar una especial piedad. A diferencia de otros transformistas, a los que se les puede afean su condición, a los familiares de éstos se les exhorta para que en sus salidas nocturnas: *cuando hay, o oyen ruido, no vean, no levanten la cabeza ustedes, nomás hagan que se están durmiendo, para que no le ponga vergüenza al niño*. A veces amanecen quemados o lastimados por estos brujos, que pueden ser del pueblo o de los alrededores. Pocos –o posiblemente ninguno de otra clase emparentada, pero quizá aún más especial, que mueren apenas nacen- viven hasta edad adulta. Según algunos, esas centellitas tienen, además, connotaciones casi mesiánicas, *porque si ese niño va a vivir, ya no va a pasar nada en el pueblo, todo ese es un buen espíritu*. Algunos de estos *yi' bdao'* serán comparados con otra clase de niños divinos o *de estrella*, como se comentará en la Pastorela; o que podrían estar igualmente evocados en otras danzas, como se verá en el Huenche-Nene. Podrán guardar, a su vez, algunas relaciones simbólicas con personajes de mitos cosmogónicos mesoamericanos.

⁵⁴ En otros lugares cercanos se definiría más específicamente a estos trece “brujos”, o unos similares, como *bennë' shi'inn o zhi'inn ZY*, (lit. *gente trece*) a los que suele atribuir otras funciones, aunque generalmente malévolas y contra niños.

PARTE II. DANZAS BÉLICAS EN EL VALLE

Capítulo 3

El caso de La Pluma.

En distintas poblaciones predominantemente zapotecas de la sierra norte y de los valles centrales de Oaxaca, especialmente en el de Tlacolula, se representan distintas danzas “bélicas”; en su mayoría son diferentes versiones o representaciones de “Reconquista” y derivaciones americanas de “La Conquista”. Estas derivaciones están habitualmente protagonizadas por bandos de Indios, a menudo encabezados por Moctezuma u otros héroes, en diferentes tipos de tensión -también reciprocidad- contra unos Españoles, poseedores de la “verdadera fe”, o unos Soldados, a veces genéricos, pero no siempre los únicos “cristianos”¹. De hecho, como se verá en este contexto zapoteco, la continuidad o solapamiento de unas morismas hispánicas a unas danzas de Conquista dista de ser lineal. En algunos casos, serán unos Aztecas quienes contendrán aspectos esenciales –no siempre emblemas visibles- que los denotan como “verdaderos cristianos”. En otras representaciones, en cambio, serán unos Indios corajudos quienes, a pesar de su evidente distancia y alienación, mantienen una estrecha relación de identidad con los actuales, y cristianos, zapotecos. Como se verá, estas danzas, aunque bélicas y aparentemente centradas en un tópico evangelizador, se volcarán sobre todo en una representación de la alteridad, a menudo de connotaciones sagradas.

Además de los bandos, en los elencos de estas danzas resultarán de gran importancia los Cómicos -o *Campos*, según se los conoce en muchos lugares de Oaxaca-, parejas habitualmente de *Negros*, también de *Viejos*, de aspecto extrañado, a veces incluso animalesco. Aunque aparentemente secundarios, estos personajes resultarán trascendentes en el desarrollo e interpretación de estas danzas y de las de otros prototipos.

Además de las morismas o de estas derivaciones de “Conquista”, en esta región zapoteca, al igual que en el resto de Mesoamérica, existen, a su vez, otras tradiciones de representación antagónica o de combate. Unas son de apariencia más secular

¹ Además de Moctezuma, Cuauhtémoc, Tecúm Umán y otros héroes indígenas de las variantes americanas (ver Bode 1961; Acuña, 1979), hay versiones y reinterpretaciones más locales, como la protagonizada por Cong Hoy, rey de los Mixes, en Oaxaca (Barabas 2003:104) y otras excepciones más tradicionales, como el Rabinal Achí en Guatemala (Acuña, 1975). En versiones mexicanas que se comentarán, el “cristianismo” no está exclusivamente asociado a un bando Español en oposición a otro “indígena”, Indio o Azteca; sino que la identidad religiosa de ambos puede quedar difuminada, cuando no invertida. En el caso del primer bando, éstos pueden evolucionar a un ejército abstracto (no sólo español, sino también mexicano o Francés) y los Indios pueden ostentar emblemas católicos o bien encarnar un estereotipo de “salvajes”, distante de cualquier reivindicación étnica o indigenista. Ver, por ejemplo, Franceses contra Chichimecas, en Bonfiglioli, 1996:Cap.III; las versiones de Concheros en González Torres 1996:Cap.VII y otras recreaciones a comentar, con personajes prehispánicos u otras temáticas (i.e. Conservadores contra Liberales).

(Comerciantes contra Ladrones, de Cazadores, de Tejorones, del Tigre, etc.)²; otras, en cambio, están específicamente derivadas de dramas evangelizadores. De este segundo tipo se presentará una Pastorela zapoteca de la Sierra -vinculada a otros ejemplos indígenas del género y a danzas relacionadas, como las de Pastores o las de Ángeles contra Diablos-, así como una versión de David y Goliat, otro conflicto de tema bíblico recurrente en el sur de México³. A esto habrá que sumar el ciclo de Santiago y de Judíos a presentar. Se observarán asimismo algunos aspectos “bélicos” en escenificaciones zapotecas y secuencias ceremoniales particularmente dramatizadas; por ejemplo, las que interpretan la Pasión como una persecución o enfrentamiento entre Cristianos y distintos enemigos (Romanos, Judíos, Fariseos), de manera semejante a como se puede apreciar, por ejemplo, en el caso rarámuri⁴.

En amplias zonas de Oaxaca, la Mixteca o la Costa Chica, son especialmente frecuentes las danzas de Moros. Aunque más puntuales, existen también versiones de Moros y de Conquista en la Sierra Villalteca que serán analizadas⁵. Una de las versiones de Conquista más popular y vistosa de México es, sin embargo, la que se baila en pueblos de los valles centrales de Oaxaca; conocida como *Danza de la Pluma*, está protagonizada por el Emperador Moctezuma y sus aliados. Estas versiones de la Pluma son muy similares entre sí o están directamente emparentadas entre pueblos colindantes aunque, hoy, muchas han desaparecido o apenas se representan. Las actuales versiones se encuentran, además, en un evidente proceso de homogeneización.

La Danza de la Pluma se difunde en los distritos de Zaachila, Zimatlán, Ocotlán y, principalmente, en el de Centro y Tlacolula. En las representaciones dramatizadas -además de danzadas- se refiere, en parlamentos versificados, una versión relativamente convencional de la conquista de México-Tenochtitlán por Cortés, explayada en su misión evangelizadora. En la actualidad, sin embargo, la mayoría son poco parlamentadas y protagonizadas por un único bando de Aztecas, también llamado de “Danzantes”. A diferencia de los bandos basados en un estereotipo del (indio) “salvaje”, típico de muchas danzas de México y que se verá también en la Sierra, estos “Danzantes” del valle podrán ser analizados por sus semejanzas respecto a nuevos modelos, de carácter casi panamericano, de “indios imperiales” (ver Galinier y Molinié 2007:180-184). Por otro

² Se comentará la *Recua* en la Sierra; ver también Mendoza (1995:22-25) para versiones en la costa. Por otro lado, en estas representaciones antagónicas seculares se podrían llegar a incluir los populares jaripeos actuales; aunque no específicamente teatralizados o dramatizados, sí en cierto modo “antagónicos”, están sustituyendo a las danzas en muchas celebraciones festivas, integrando algunas de sus funciones y sentidos rituales a comentar.

³ Además de los ejemplos que se analizarán, ver por ejemplo las pastorelas purépechas (Aracil, 2004) y algunas de sus derivaciones danzadas en Michoacán (Brandes, 1979); u otras danzas de Pastores/as de Puebla, centro de México, Guerrero etc. (en De León, 1988), así como otros enfrentamientos de tópico evangelizador o bíblico, como las de Ocho Poderes o Siete Pecados en Guerrero (Ariza, 1989). Se comentarán también de David y Goliat; ver la presentada por Rubio (en Bonfiglioli ed., 1996:Cap.IV) en Tabasco.

⁴ Ver, por ejemplo, el carácter antagónico de las escenificaciones rarámuri de Semana Santa (Bonfiglioli, 1995), que se podrían llegar a integrar en un prototipo bélico mesoamericano con implicaciones simbólicas y mitológicas a analizar.

⁵ En la zona mixteca de Oaxaca, sin embargo, como Juxtlahuaca o pueblos cercanos, sí disponen en cambio de un amplio repertorio de Moros, además de múltiples danzas carnavalescas. Estas morismas se relacionan, a su vez, con las de Moros y Conquista de Puebla, la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, (ver Beutler, 1984; Mendoza, 1995; ó Ramírez, 2003). En cambio las danzas de Moros en los valles centrales de Oaxaca o en su sierra norte -a excepción del caso que se analizará- son menos frecuentes que en el resto del estado y los limítrofes. Existe, por otro lado, una especial tradición de morismas y Conquista en Guatemala (Bode, 1961) y unas particulares derivaciones en el área maya de Chiapas (Reifler, 1986).

lado, antes existían otras variantes locales o más fragmentarias de la danza, a veces muy diversas y de rasgos propios en cada pueblo. Estas variantes están en un proceso de desaparición, posiblemente paralelo al de homogeneización y primacía de este nuevo modelo hoy más “canónico”⁶.

Esta Danza de la Pluma, además de muy vistosa y de carácter casi acrobático, se ha convertido, junto con otras propuestas locales -particularmente la artesanía-, en uno de los reclamos turísticos más importantes no sólo de Oaxaca, sino también de un paradigma del “México indígena”, de trascendencia incluso internacional. Aunque poco contextualizada etnográficamente, esta danza está especialmente divulgada y referida en diversos medios y publicaciones, precisamente por ese carácter emblemático de lo tradicional e “indígena” (zapoteco y mixteco), en oposición a un poder foráneo, colonial y opresor⁷.

Sin embargo, y paradójicamente, este carácter “tradicional” de la Danza revelará, por el contrario, tanto en su origen como en su evolución, procesos de carácter más bien “globalizador”, como es, por ejemplo, la propia difusión de este estereotipo del “indio”, con vistosos danzantes de trajes emplumados, de connotaciones o cualidades “mágicas”. Estos procesos de intercambio cultural iniciados en la colonia, como se verificará por otros ejemplos a lo largo de este estudio, se aceleraron con la Independencia y el nacionalismo; sin embargo, también se verán como representativos de movimientos más extensos y recientes de reivindicación étnica, incluso de conservadurismo.

Aún así, por encima de los aspectos formales de la Danza, su organización y concepción dentro de un sistema comunitario particular, y en relación a un repertorio local y regional a analizar, resultarán especialmente apropiados para investigar aspectos etnográficos e identitarios cruciales de este grupo étnico.

Así, aún enmarcada en un flujo contemporáneo de turismo, migración, nuevos medios y comercialización, esta Danza será examinada en su integración regional, en comparación con otras variantes y versiones zapotecas; y, sobre todo, insertada y contextualizada en una ideología y repertorio local. Este repertorio será, además, no sólo dramático o escénico sino también de una “teatralidad social”, de carácter eminentemente comunitario. Esto permitirá indagar en procesos de construcción de la identidad local, también en otra

⁶ Se utilizará el término “canónico” para referir a aspectos estructurales de las danzas, que se repiten ya sea en distintas versiones de una misma región o en los parlamentos en los que se inspiran. Estos rasgos convencionales serán señalados especialmente cuando, aún siendo estables o reiterativos, escénica o literariamente, resultan invertidos o tergiversados en la representación o concepción total (y oral) de esta danza u otras a comentar.

⁷ En periódicos nacionales y oaxaqueños, también en red, son frecuentes los artículos y noticias de esta danza del valle, sobre la que existen además diversas publicaciones, sobre todo, divulgativas. En la solapa de una producción audiovisual promocional, por ejemplo, se puede leer esta descripción que ilustra el estilo de esas reseñas:

“El valle de Oaxaca, estaba habitado desde 500 años antes de cristo, lo demuestran la zonas arqueológicas de Monte Alban y Mitla, todo estaba muy bien hasta que llegaron los conquistadores españoles para convertir al catolicismo a los indígenas por medio de las armas y la religión. Esta danza guerrera ha perdurado a través de los siglos y nos transmite recuerdos dolorosos de los mixtecos, quienes quisieron inmortalizar mediante esta Danza de la Pluma la desigual lucha entre indios, con armas naturales, y españoles con acero y pólvora. En nuestros días es la máxima expresión guerrera que se pone de manifiesto en la Guelaguetza y en las fiestas titulares de todas las comunidades mixtecas y zapotecas del valle de Oaxaca” (Sánchez, F. “Danza de la Pluma, the last warrior mexican dance” ed. Lider, 2007).

“zapoteca” más extendida y de nuevo cuño; y, sobre todo, ahondar en nociones, culturalmente particulares, sobre la persona, su actuación y presentación en distintos contextos sociales y rituales de la vida comunitaria.

1. Un ciclo ritual local y su “contexto expandido”: La Pluma en Santa María

Además de en otras comunidades y distritos, algunos incluso de la Sierra –a dónde, probablemente, se importaron versiones desde los valles y de manera más reciente-, distintas versiones de esta danza de “Conquista” se baila, o se representaba, en varios pueblos zapotecos de los valles y en el de Tlacolula (Santa Ana, Tlacoachahuaya, Teotitlán, Tlacolula, Abasolo, Papalutla o Quiavini, entre otros).

Una de las representaciones más importantes y conocidas de la Pluma se celebra en Santa María el primer miércoles de julio, por las festividades al Sagrado Corazón de Jesús. Esta imagen, aún no siendo la patronal, se festeja con numerosos eventos locales y una gran feria de atractivo turístico y regional. Ésta es sólo una de las numerosas representaciones que serán necesarias para que los Danzantes completen, *cumplan hasta el final*, no sólo un ciclo o festival dedicado a esta venerada imagen, sino su *promesa* o compromiso total de tres años que incluye también fiestas a distintas imágenes. Este voto o promesa es una gravosa ofrenda, no sólo individual sino también familiar y grupal, que se dirige, en distintas fiestas a lo largo de todo año, a las imágenes más importantes del templo local.

La promesa se hace primordialmente por devoción y fe, como una ofrenda religiosa. Los danzantes y sus parientes cercanos contraen este compromiso ritual y social para agradecer una curación o propiciar su salud y bienestar o el de sus familiares, así como para adquirir prestigio social. Este prestigio derivará de una afirmación de valores cívicos y morales, y de un fortalecimiento corporal y personal. Algunos, por ejemplo, influidos por ciertos discursos urbanos llegan a expresar que la danza proporciona una particular *fuerza* o *energía interior*, a veces también definida como una *llama* o *calor*, que fomenta la salud⁸. La ejecución de la danza o esta promesa de bailar tiene pues un cierto carácter terapéutico; en ese sentido -o también por una connotación que, más recientemente, se le otorgan a un “renacer” de Moctezuma-, la Danza podrá ser interpretada como una “lucha contra la muerte” o el desorden. Aunque los zapotecos destacan el carácter solemne, incluso luctuoso de la danza, este sentido será ulteriormente contextualizado con una serie de visiones zapotecas del mundo en interrelación con ancestros y difuntos.

La participación en esta Danza y la promesa ritual que va aparejada se solicita y prepara con muchos años de antelación. Aunque cualquier vecino puede coordinarse con anteriores danzantes y solicitar su participación, los papeles protagonistas suelen recaer en ciertas familias con más tradición así como en las más pudientes, puesto que exigen de un gran gasto. Estos protagonistas y sus familias, siempre con la ayuda de grupos más amplios de compadres y conocidos, ahorran durante varios años e intercambian *guelaguetzas*⁹, para poder cumplir el compromiso cívico y ritual con total propiedad.

⁸ Aunque la “energía” es uno de los conceptos clave en corrientes modernas y discursos de urbanos de espiritualidad o esoterismo, de tipo “new age” o formalizados en una “neo-indianidad” (ver Galinier y Molinié, 2007:9 ó 108) con la que los tecos tienen conexión a través del turismo y la migración, este concepto de *calor*, *llama* o luz interior tendría algunos parangones tradicionales. Ver, por ejemplo, la noción de *baahlly* ZQ (llama, fuego, a veces comparada con una “luciérnaga interior”, *ma’any ballguih* ZQ, (animal o gusano de luz), esencial en la vitalidad personal; una expresión para “salud delicada”, por ejemplo, sería *nalààa’z x:pahllyëng* en ZQ, traducible como “su llama del corazón se apaga”.

⁹ *Gahllguehz* (ZQ), institución de intercambio de bienes y mano de obras, con reciprocidad a largo plazo, que constituye un sistema local de inversión con fines eminentemente rituales y sociales; no confundir con la

Pero, además, la promesa de estos danzantes tiene -o quizá está adquiriendo de manera más reciente- una especial dimensión individual. Aunque la participación en la danza es una meditada decisión propia, consensuada con la familia -siempre en función de las posibilidades económicas y de las potenciales redes sociales para ayuda e intercambio-, su culminación se considera, o está empezando a expresarse, de manera reciente, como aparejada a un “destino” personal; *no como quiera y no cualquiera llega a ser danzante*. Además de requerir unas aptitudes físicas cada vez más exigentes, estos sujetos empiezan a definirse -aunque no siempre de maneras explícitas- como *elegidos desde su nacimiento*. La realización de la Danza y del voto aparejado les conferirá un particular bienestar o “plenitud” personal, también a su familia. Se indagará sobre éste y otros caracteres predeterminados de la persona, similares a los que comparten ciertos vecinos, entre ellos, aquellos que acaban cumpliendo cargos cívicos y rituales importantes¹⁰.

Las fiestas en las que se inserta la Danza son eventos colectivos y complejos, compuestos por múltiples episodios, algunos cíclicos o repetitivos en los que colaboran distintas jerarquías y particulares. Entre estos episodios, además de algunas celebraciones y banquetes privados, se incluyen *alboradas* (números musicales y de cohetes en la iglesia, repetidos a mediodía), misas, calendas, celebraciones de vísperas y octavas, así como las propias puestas en escena de la Danza, con *sones* y secuencias particularmente reiteradas. En todas esas presentaciones de la Danza, al igual que en sus episodios paralelos y preparatorios -algunas celebraciones en sí mismas-, participan funcionarios y danzantes, con el objetivo principal de honrar a la imagen, pero también a sus delegados y servidores temporales, es decir, las autoridades civiles y rituales del pueblo, así como a los propios danzantes y sus familiares, en tanto que patrocinadores de la Danza y de aspectos o eventos concretos de la fiesta.

Estas acciones se observan dentro y fuera del escenario de la Danza, entretejidas con el espectáculo y también en esos episodios y escenarios paralelos a lo largo de todo el ciclo festivo; estas acciones y representaciones serán trascendentes en un fortalecimiento y consolidación de la identidad comunitaria y de su organización política y cívica, que tiene unas implicaciones no solo sociales sino también personales, como es el fortalecimiento del cuerpo, pero siempre vinculado a su dimensión “espiritual”. Además, algunas representaciones de esta danza, como las que tiene lugar en la plaza central, sirven, a su vez, como un importante reclamo turístico y comercial. Pero, como se notará, este aspecto promocional, aunque importante, se supedita a las implicaciones personales y sociales mencionadas, y no al revés, como han propuesto algunas interpretaciones de la Danza a comentar, centradas en su proyección exterior.

En todas las fiestas dedicadas a distintas imágenes, tienen lugar varios preludios o “introducciones” a la Danza, en las *Calendas* así como en varias presentaciones, unas breves otras más completas, durante varios días. Algunos de estos preludios o versiones abreviadas, frecuentes en muchos pueblos, pueden considerarse muestras de respeto a

Guelaguetza de Oaxaca o Lunes del Cerro, festival de música y danza que se celebra anualmente en esta ciudad.

¹⁰ De estos, de *los voluntariosos*, se dice que *ya nacieron con el don y el espíritu de servir*, en lo que está a su alcance con la comunidad; o, por ejemplo, en la sierra, se considera que los cargos principales, como Presidente o Síndico, aunque nunca son remunerados y exigen gastos, *al finalizar el año todos están iguales en cuestión económica*, porque existe una *bendición* para el que está con su pueblo.

distintos patrocinadores o funcionarios; se baila en el atrio, por ejemplo, para agasajar a los miembros del Comité del Templo, o en la plaza para las Autoridades Municipales y también en casa del Moctezuma, como antes se hacía en las de los mayordomos¹¹. Esta segmentación episódica y por escenarios, con particular dedicación a diferentes equipos de espectadores e interlocutores, apreciable incluso con un incremento de la acción y del desarrollo argumental, se apreciará también en otras puestas en escena y danzas, algunas del repertorio local como la de los Viejos. Estos ciclos y episodios se repetirán en las distintas fiestas en las que se representa la Danza, dedicadas a cuatro de las imágenes más veneradas e importantes de la iglesia.

En el caso de estas fiestas mayores, las celebraciones comienzan nueve días antes (novenarios), con toques de banda, campanas, tambor y cohetes al alba, misas y procesiones. Los danzantes de la Pluma suelen hacer su primera aparición pública en la ante-víspera de la fiesta cuando se presentan, ya caracterizados con sus trajes al completo, en el desfile tradicional o *Calenda*, sonando sus instrumentos y con los cómicos realizando sus primeras bromas. La formalizada y siempre populosa Calenda está compuesta por todos los actores, además de por las bandas, los funcionarios del templo y más de un centenar de jóvenes ataviadas. Este desfile -también llamado de *Convite*, como en la sierra, o en celebraciones privadas como las bodas- parte del atrio y recorre todos los vecindarios del pueblo en un anuncio o invitación a la fiesta.

Al día siguiente, o víspera de cada fiesta (también en la víspera de la *Octava*, casi considerada como una fiesta diferenciada) los danzantes hacen una presentación, también abreviada pero ya con varios *sones*, que puede desarrollarse algunos años en la plaza municipal. En las fiestas mayores los festejos continuarán en ese escenario con la *quemada del castillo* y otros juegos pirotécnicos. En esta presentación y siguientes se requiere la presencia formal de las Autoridades Municipales, además de las del Templo, que serán agasajados con bebidas y otras ofrendas por parte de los Danzantes o por sus representantes o delegados. La puesta en escena del mero día de la fiesta, al igual que la de la *Octava*, se realiza siempre en el atrio de la iglesia y es una representación completa. Además, en algunas de las misas principales del ciclo, los danzantes pueden bailar un son ante el altar mayor durante el ofertorio. La escenificación total de los bailes y parlamentos, intercalados con breves pero imprescindibles descansos, puede llegar a durar más de ocho horas.

En estos días de fiesta acuden al pueblo numerosos visitantes de poblaciones vecinas y turistas. Éstos presencian el espectáculo, pasean y compran en los puestos de artesanías y dulces. Durante esos días, el centro se convierte en una gran feria, con juegos y atracciones ambulantes. Algunos años un experto o licenciado local retransmite por los altavoces del municipio unas alocuciones, primordialmente en castellano, sobre la historia y artesanía local, sobre los episodios de la Danza y su “significado”, cuyos parlamentos resultan, a menudo, difíciles de seguir. En estas alocuciones -con puntos en común a los de otros discursos de reivindicación étnica, de ámbito nacional y urbano- se exalta la figura de Moctezuma y del bando Azteca en oposición a Cortés. Se identifica a los primeros como *nuestros abuelos indígenas* y se emparenta la producción artística local (tejido, música, danza, etc.) con la de los artífices de los importantes yacimientos circundantes, como Mitla

¹¹ Se utilizarán mayúsculas -además de en los bandos de danzas- para diferenciar los “equipos interactivos” (en términos de Goffman, 1971: cap. 4) en otras escenificaciones de tipo más “social”, lo que permitirá una comparación entre unos ámbitos sociales o más cotidianos y otros rituales o más específicamente teatrales.

o Monte Albán, u otros de los grandes monumentos arqueológicos de México. La proximidad de esos yacimientos, incluso su localización en los propios pueblos de este Valle, permite, sin embargo, establecer una relación y parentesco más directo con esos legendarios personajes que en otros contextos urbanos o mestizos, donde se gestan y difunden muchos de esos discursos. Estos discursos son además interiorizados con particular vehemencia, en este ámbito casi conurbano y, sobre todo, en ciertos sectores (maestros, emigrados, profesionistas, etc.). Al mismo tiempo, en esas alocuciones se emiten anuncios y noticias de interés sólo local, a veces en zapoteco, como el programa de festejos o reconocimientos a los distintos participantes y donadores en la organización de la fiesta.

En estas alocuciones o en entrevistas a algunas personas relacionadas con la danza (así como, en una evolución en la elaboración y definición de las indumentarias), se apreciará una influencia de la retórica “neo-indigenista” compartida por vecinos y danzantes de la Pluma en distintas poblaciones¹². Estas alocuciones, elaboradas por un *licenciado* o experto local para las fiestas comunitarias o también para otros eventos comerciales o institucionales, resultan finalmente muy similares a los discursos indigenistas, elaborados también por agentes no-zapotecos para representaciones turísticas o festivales folkóricos como la Guelaguetza (ver Lizama, 2002). Asimismo Wood (1991 y 2008), proporcionará otro enfoque sobre estos discursos en relación a la promoción artesanal.

Los pueblos zapotecos de los valles tienen, como se ha comentado, una relación comercial, turística y cultural muy fluida con la ciudad y su área conurbana. Además, reciben estas influencias por la escuela y los nuevos medios y, en una gran parte, por un intercambio constante con danzantes y exégetas de la Pluma y sus versiones. De hecho, todos comparten, en mayor o menor medida, no solo esos discursos “indigenistas” sino “neo-indigenistas”. Muchos se caracterizan por la persistente, y a veces poco rigurosa, atribución de orígenes prehispánicos -sobre todo “aztecas”-, a costumbres o prácticas “locales”, aunque éstas o sus derivados puedan ser de orígenes diversos o ni siquiera americanos¹³.

La distribución de esta Danza, tanto en poblaciones conurbanas como indígenas, relativamente interrelacionadas, la convierten en un caso particular en México. Se señalarán aspectos estrictamente locales, incluso zapotecos, para la práctica, concepción y ejecución en esta versión local. Aún así, existe un reciente y progresivo proceso de

¹² Estos discursos están particularmente relacionados con un movimiento “neo-azteca”, como la “mexicayotl” o distintas variantes de la “nueva mexicanidad”, vinculados a su vez con grupos de Concheros, las nuevas “danzas Aztecas” y diversos movimientos, sobre todo, del Estado de México (como el Confederado de Restauración del Anáhuac). Aunque resulta difícil establecer las fuentes concretas (panfletos y “webs”, por ejemplo de mesas o “kalpullis” en México), éstas son transmitidas y reelaboradas, al menos desde hace un par de generaciones, por oaxaqueños y zapotecos, emigrantes y algunos escolarizados; de hecho se aprecian paralelismos entre estos discursos y fuentes reseñadas por González Torres (2006:2003) o Galinier y Molinié (2007: 94-114).

¹³ Un ámbito bien estudiado, en este sentido, es el de las artesanías; ver Wood, 2008; o Chibnik, 2004 sobre distintas comunidades de los valles (i.e. Tilcajete, también con danza y artesanía). Aunque es una actividad “ancestral”, especialmente vinculada a las “mujeres indígenas”, como se suele presentar, se suele obviar, el origen hispano, por ejemplo, del telar de pedal o el auge comercial y de producción sólo desde la última mitad del siglo XX, que además realizan mujeres por imposiciones del mercado más que de la tradición. En el caso de los diseños estas atribuciones e invocaciones son más evidentes; aunque existen unos diseños tradicionales o específicamente locales, se han introducido intensamente los de recreación azteca o prehispánica, hoy presentados como “zapotecos” o “indígenas” también en un sentido local.

estabilización historiográfica e ideológica en casi todas las versiones. Aunque siempre con rasgos locales, ciertas interpretaciones de la Danza se están constituyendo en un “corpus canónico” o de carácter “culto” (o al menos no estrictamente “oral”), igualmente manejadas y aceptadas tanto entre grupos de danza urbanos, mestizos o zapotecos. Estas tipo de interpretaciones convencionales, presentes en las mencionadas alocuciones y en las entrevistas a distintos danzantes, se pueden resumir en los siguientes puntos básicos que serán ulteriormente discutidos: 1) el origen “prehispánico” (zapoteco y mixteco) del baile y las coreografías; 2) la Danza como representación del enfrentamiento entre Aztecas y Españoles, con sus respectivos héroes, aliados o lugartenientes; y 3) la Danza como relato o muestra del proceso de evangelización y conquista por parte de los españoles sobre los indígenas, el modo en que transformaron su cultura ancestral y, sobre todo, “cambiaron sus dioses”.

Volviendo al ciclo ritual o festival dedicado al Sagrado Corazón, la imagen más importante de Santa María, éste concluye con una última, y también completa, puesta en escena de la Danza en el atrio, por la llamada fiesta de la Octava (*Octav Lahnih*), a la semana o domingo siguiente del inicio de estas celebraciones. Este día, sin embargo, no termina o se *cierra* la promesa de los danzantes de este pueblo que, además de en ciclos de tres años (como el de los cargos comunitarios), culminarán su compromiso, anual o trienal, coincidiendo con el día de la Virgen de Guadalupe, no sin relevancia por su conexión con la fiesta nacional. Aún así, esta fiesta de la Octava es tanto o más importante que la del *mero día* y se realizan similares celebraciones, algunas con unas presentaciones danzadas o *ensayos* también en la casa del Moctezuma. La puesta en escena pública de este día, comienza igualmente a primera hora de la tarde y se prolonga hasta el anochecer. Los funcionarios son igualmente requeridos y agasajados en el escenario durante los sones y descansos. Este día acuden asimismo numerosos visitantes y la presentación es completa, con toda la parafernalia y elenco y, si es el caso, con la dramatización y participación del Bando Español.

La Danza de la Pluma se representa también, en similares formas y secuencias, en las vísperas y días de fiesta de tres vírgenes del templo local, Natividad, el Rosario y Guadalupe, en septiembre, octubre y diciembre respectivamente. Además, cada tres años, tiene lugar el *cierre de la promesa* de los danzantes en el 12 de diciembre, que celebran con ulteriores banquetes e invitaciones en sus casas. Asimismo, en este día, los danzantes y sus familiares pondrán en escena en el atrio una subsiguiente interacción social y ceremonial, no tanto “teatral” pero sí igualmente dramatizada. A esta representación y presentación ante todo el pueblo, asisten, además de las Autoridades Civiles y del Templo, las esposas y otros Invitados de los danzantes. Al anochecer, cuando terminan los sones de la Danza, los danzantes y sus familiares son requeridos para interactuar pública y ritualmente en este espacio público, dónde intercambian agradecimientos con los funcionarios, jarabes y distintos obsequios. En esta ocasión los danzantes realizan un gasto aún mayor en bebidas, frutas y dulces, que se ofrecen a los funcionarios e invitados, también entre el público. Este episodio, poco considerado en estudios previos, constituirá una clave en la interpretación de las danzas zapotecas; de hecho, en el repertorio local existen, a su vez, otras danzas que se centran y recrean este tipo de interacciones ceremoniales. La fiesta concluye con otro baile y celebración, ya de carácter más privado, en la casa del Moctezuma, con la especial ayuda y participación del Teotil 1º y su familia.

Por otro lado, algunos años, los danzantes y las bandas, pueden ser invitados a la *Guelaguetza de Oaxaca* o *Lunes del Cerro*, y a otros festivales o convocatorias institucionales. Estas representaciones, con gran divulgación mediática, han convertido a algunos de estos pueblos zapotecos en referentes de un “turismo étnico” y de la “imagen indígena” de México y Oaxaca, en un nivel incluso internacional. Asimismo, por la evolución en las connotaciones positivas con las que se ha ido recargando al bando “indígena”, la Danza de la Pluma se ha convertido, no sin paradojas, en un emblema de “identidad étnica” y en un importante reclamo comercial para la artesanía local. Aún así, como se comentará, no sólo esta Danza, sino también otras similares, aunque con discursos étnicos menos precisos, se representan, además de en estos pueblos, en los destinos de migración y por pulsiones muy diversas, a menudo, en contextos íntimos y sin un particular afán de divulgación. Con todo, desde hace ya varios años, distintos vallistas aúnan esfuerzos por difundirla en otros lugares de México, incluso en Estados Unidos. Existe por ejemplo, una *Guelaguetza* en Los Ángeles y se han configurado numerosos grupos de danza en California, muchos de ellos zapotecos y de este Valle (ver, por ejemplo, el de Santa Ana, Ca.). Estos grupos de comunidades indígenas reproducen o “duplican” la danza como trasplantes muy aproximados, no sólo de la puesta en escena sino también del sistema o estructura social que las sostiene, a pesar de las diferencias de contexto.

Sin embargo, como se verá a lo largo de este trabajo, esta Danza, aunque a menudo centrada en el bando “indígena”, no ha tenido siempre este cariz de exaltación y glorificación étnica o de revisión histórica. Ya fuera por una estrategia colonial o por una distancia emocional, a investigar, que los zapotecos suelen establecer con los personajes - tanto de uno como de otro bando-, esta danza no se dotó de tales contenidos hasta el siglo XIX, exacerbados, además, en las últimas décadas. Aunque esas derivaciones resultarán cruciales en un análisis de la evolución ideológica de la Danza, se tratará igualmente de analizarla en su ejecución práctica, contextualizada con contenidos y aspectos más locales que permitan apreciar su especificidad cultural y como evento total.

2. Preparativos, episodios y aspectos fundamentales de la puesta en escena.

Numerosos vecinos, además de los Danzantes, intervienen en la preparación de la Danza y de los distintos episodios que conforman las fiestas en particular, el gran festival del Sagrado Corazón. Los ensayos de la Danza comienzan con meses de antelación y concluyen con varias jornadas en colaboración con la banda. Todos estos servicios de los músicos, así como su agasajo, son sufragados por los danzantes, en concreto por los protagonistas Aztecas. Las indumentarias para la Danza, sobre todo de los Aztecas, son de manufactura local, muy costosas y elaboradas. No se debe minimizar, tampoco, el coste de los uniformes cada vez más sofisticados de los Españoles, al igual que los trajes de la niñas Malinches. Del mismo modo, la *promesa* de todos los actores les exige, a ellos y a sus familias, de una fuerte inversión en tiempo, trabajo y dinero -a veces en *guelaguetzas*-, que incluye, además de la actuación, la realización de numerosas ofrendas y celebraciones desde antes y durante los tres años consecutivos que estos votos duran.

Por otro lado, los trece miembros del *Comité del Templo* y sus familiares, además de los propios danzantes, realizan gastos o intercambian *guelaguetzas* para subvencionar preparativos y actos relacionados con la Danza o sus presentaciones; entre éstos se cuenta la producción de adornos (velas, marmotas, flores y guirnaldas) para la iglesia o las procesiones y de abundantes ofrendas (bebidas, dulces, ramos) para compartir en el atrio durante las actuaciones o en celebraciones más privadas.

En las fiestas mayores estos funcionarios rituales realizan un gran esfuerzo, participan en todos los preparativos y procesiones, asistiendo a ceremonias en la iglesia y a la Danza, asumiendo gastos y compromisos particulares que, aunque hoy fragmentados, sustituyen a las grandes mayordomías en desaparición. Las últimas mayordomías, ya cada vez más espaciadas, se realizaron a finales del siglo XX, coincidiendo su declive con el especial auge de la Danza, cuyos patrocinadores y danzantes asumen, a su vez, una parte importante de la gasto y espectacularidad de esas fiestas tradicionales. Cada uno de estos funcionarios establece, además, compromisos con al menos una docena de familias del pueblo, para que sus jóvenes hijas solteras participen en la Calenda, llevando canastas de flores y estampas de santos. Los familiares de estas jóvenes contribuyen, a su vez, con la adecuada presentación de éstas, con el vestido, peinado y otros adornos de un tipo de indumentaria tradicional, hoy ya de uso sólo ceremonial¹⁴.

El ciclo ritual de la fiesta grande comienza oficialmente, como se ha comentado, al menos con nueve días de antelación, con distintos actos en la iglesia, procesiones o una misa de calenda (el domingo anterior). El ciclo específico de los danzantes, en cambio, comienza en la ante-víspera, cuando asisten a la misa de calenda y *ofrecen* la danza y la promesa en un acto tras el ofertorio. Posteriormente tienen lugar un banquete, en casa del Moctezuma, se agasaja a los músicos y tiene lugar el *levantamiento de coronas*; los danzantes y sus atuendos y penachos son bendecidos por los familiares de todos los integrantes, para

¹⁴ Este tipo de indumentaria, característico de la comunidad -enredo teñido con grana, ceñidor fucsia y blusa bordada-, además de elaborada artesanalmente, exige de un procedimiento -en parte ritualizado- de “vestir” a las jóvenes, normalmente sobre un petate, y con la asistencia de una pariente experimentada, lo que desencadena, a su vez, nuevos intercambio de ofrendas, agradecimientos y servicios.

propiciar un desarrollo de la danza y de su promesa sin incidentes. Estos actos se organizan según un protocolo social convencional que se estudiará también en otros contextos. En este caso resulta relevante que ya se sigue un orden “teatral”, es decir, según la jerarquía de los personajes y no por edad o status, habitual en toda ceremonia o acto social. Sólo tras este acto, que afirma el carácter sagrado de su misión, podrán los actores vestir sus indumentarias y realizar la Danza, al punto de haberse rechazado invitaciones para actuar en el exterior antes de esta fecha de bendición de cada grupo trienal.

La primera presentación pública de los danzantes tendrá lugar a continuación, en la antevíspera de la fiesta, durante el *desfile de convite* o *Calenda*. Este desfile, en ausencia de los mayordomos, es organizado por los miembros del Comité del Templo, pero sufragados en parte por los actores que asumen, por ejemplo, los costos de la música. Alrededor de las cuatro de la tarde se reúnen en la iglesia prácticamente la totalidad de las jóvenes solteras del pueblo, vestidas con el traje tradicional. Las muchachas recogen en la sacristía unas canastas adornadas que aportan los funcionarios, confeccionadas o renovadas por sus familiares con estampas de santos, orlas de papel y flores. A continuación, en el atrio, las muchachas son distribuidas en dos largas filas paralelas, ordenadas según la jerarquía del funcionario que las invita.

Ya, durante estos preparativos, hacen su aparición los *Negritos* o cómicos de la Danza haciendo sus primeras cabriolas y bromas, dirigidas primordialmente a molestar y acechar a las jóvenes, acercándoles pañuelos a la boca, tratando así de *robarles besos*. Acuden también al atrio numerosos familiares de los danzantes y funcionarios, sobre todo niños que llevarán globos, dulces y *marmotas* (linternas de papel con formas de animales, vehículos, aviones o estrellas que conforman coloridos “mundos”). Cuando niños y muchachas están dispuestos, llegan los danzantes en procesión con una banda y los músicos tradicionales; se les unirán los funcionarios rituales con otra banda, para iniciar su recorrido festivo por las principales calles. En la organización de los participantes, así como en el mantenimiento del orden y ritmo adecuado, colaboran unos ayudantes y funcionarios menores, con los que, disimuladamente, se coordinarán los Negritos. Este desfile recuerda a las procesiones de anuncio e invitación de otras ceremonias, como las bodas y sigue, en este caso, un estricto orden y distribución:

Abre un trío de coheteros y decenas de niños con sus linternas y cañas de azúcar. Sigue un grupo de adultos portadores de una gran marmota, adornada con lemas a la imagen de la fiesta. Una primera banda precede a las dos filas de muchachas que alzan las canastas sobre sus cabezas. Les sigue un segundo globo o marmota con sus portadores turnándose para bailarla. Una segunda banda, encabezada por músicos tradicionales -de *chirimía* y un tambor¹⁵- precede al Bando Español, si es que éste actúa, seguidos, a su vez, del Bando Azteca con el Moctezuma cerrando y siempre flanqueado por las dos Malinches. Todos tañen sus instrumentos y llevan sus indumentarias al completo. Los Negritos, que participan en todas las presentaciones, suelen adelantarse o preceder a todos los actores; continuamente rompen o recorren las filas, desgranando sus primeras bromas entre el público y participantes. Cierra la procesión otro globo gigante, varios donadores y los

¹⁵ La chirimía y el tambor se consideran tradicionales, especialmente un tipo de *tambor*, también llamado *del pueblo*, con que se convoca a funcionarios y ciudadanos a las asambleas; también se le llama *teponastle*, aunque quizá sólo de manera más reciente (como algunos términos en náhuatl de la indumentaria de los aztecas); aunque quizá no es el caso, no se debe obviar el origen náhuatl de muchos términos zapotecos.

funcionarios del templo cargando grandes ramos de poleo, un emblema local de celebración.

El público, en el que se cuentan algunos visitantes, está mayoritariamente compuesto por vecinos del pueblo y la comarca, sobre todo por varones jóvenes que corren y alcanzan la procesión en varios puntos para observar a las muchachas ataviadas¹⁶. Esta marcha no cuenta con la participación o supervisión del párroco; aunque en las canastas se usan estampas de santos, no se sacan las imágenes del templo como en otras procesiones. El desfile regresa y culmina en el atrio, donde el público se dispersa; los participantes parten hacia distintos compromisos o celebraciones privadas. Las *señoritas*, por ejemplo, acudirán a una merienda de agradecimiento, por su contribución en el desfile, en casa del funcionario que solicitó su presencia.

Al día siguiente, víspera de la fiesta, la banda, los Danzantes y las Autoridades civiles y rituales se reúnen de nuevo, algunos años en la plaza frente al municipio o si no en el atrio, donde se ejecutan algunos sones y se intercambian ofrendas, brindis, palabras *de respeto* y agradecimientos. A esta actuación acuden ya numerosos visitantes y fuereños; durante el día se retransiten las mencionadas alocuciones con información local y sobre la Danza, que promocionan, a su vez, la artesanía local. Al anochecer se quema el castillo y actúan las bandas y grupos de sonido, para un público, de nuevo, esencialmente local. Por otro lado, durante estos días y toda la semana de fiesta, el centro se irá llenando de atracciones ambulantes y puestos. La utilización de la plaza como escenario para la Danza resulta especialmente adecuado para la recepción de turistas, aunque ésta es, a su vez, un escenario tradicional para otras danzas y puestas en escena locales, en las que también se tributa o agasaja a los funcionarios como se verá.

El mero día de la fiesta, después de la misa, tiene lugar una de las escenificaciones ya completas de la Danza. Sin embargo, sólo ya en años contados participa el Bando Español, escenificándose en su totalidad los sones o parlamentos de la Danza. Horas antes de estas representaciones principales, unos ayudantes o funcionarios menores acotan un escenario cuadrangular, de unos treinta o cuarenta metros de lado, con bancos de madera. En el lado sur del escenario, se colocan los tronos de Moctezuma y las Malinches, asientos para la banda y los principales funcionarios; en este espacio también tendrá lugar la serie de entregas y ceremonias paralelas a la Danza, con intercambios de discursos, ofrendas y bebidas (mezcal, cerveza, tepache) entre los Danzantes y las Autoridades civiles y rituales. Los danzantes bailan, habitualmente, en un eje norte-sur paralelo a la fachada de la iglesia o del palacio municipal en la plaza; algunos sones, sin embargo, se realizarán frente a la iglesia, en el eje este-oeste. En el lado norte se colocan también un asiento para Cortés y bancas para sus jóvenes Soldados, si es que participan. Se podrá observar también una tendencia general de los desfiles, posicionamientos y coreografías a la circulación “solar”, es decir, en sentido contrario a las agujas del reloj. Este sentido se reproduce en el orden de esas ceremonias paralelas a la danza y en numerosos escenarios de la vida social y ceremonial.

¹⁶ En este sentido, la Calenda se asemeja a otras procesiones, como algunas mayas, en el que las jóvenes exhiben, de maneras aún más explícitas, sus dotes como “esposas” (ver, por ejemplo, la exhibición de tortilleras de Zinacatán en Reifler, 1986:54); los varones jóvenes se exhibirían de manera semejante o paralela en los jaripeos y otros juegos locales de fuerza o destreza.

Uno de los grandes atractivos de la Danza, para visitantes y público local, es la música. Oaxaca es proverbial en la promoción de bandas comunitarias, muy profesionalizadas en algunos pueblos grandes de este Valle. Además de los parlamentos, este espectáculo se compone de más de cuarenta sones musicales, ejecutados con maestría y sonoridad por estas bandas locales, a veces con algunos acompañamientos más tradicionales. Aún así, estas piezas son esencialmente de tradición europea y decimonónica, con bailes de salón o de aire militar (vals, chotis, jotas, polcas, cuadrillas, fandangos, dianas, marchas, etc.). Con todo, siempre se acompañan, con el ritmo perenne de las sonajas (conchas, cascabeles o medallas atados a pies en otras versiones), y siempre se bailan con solemnidad. Hay también unas piezas de adaptación o cadencia más local, como las sandungas y jarabes. En varios sones las Malinches tocan castañuelas con ritmos simples, o bailan agitan pañuelos con estilo similar al de algunos bailes costeños, o más específicamente “españoles”. Estos rasgos se apreciarán también en las Malinches de la Sierra.

Varias piezas son alegres, pero la mayoría son solemnes y cadenciosas, con profusión de solos y vientos, incluyendo una *marcha fúnebre*. La difusión de una gran parte de estos sones, al igual que las más importantes transformaciones dramáticas de estas danzas de la Pluma, se remontan al siglo XIX, promocionadas como propaganda nacionalista y pseudo-indigenista, después revolucionaria, aunque siempre paradójicamente revisadas con nuevos parlamentos en castellano y músicas europeas. A lo largo de ese siglo y principios del XX se proscribieron, incluso, las versiones derrotistas y se propusieron nuevos enfoques y parlamentos. Aquellas recitaciones antiguas estaban, sin embargo, muy fragmentadas o tergiversadas, por la escasa difusión del castellano y de la escritura. Se renovaron y transpusieron también los conflictos, por ejemplo, entre Mexicanos y Franceses o Liberales y Conservadores.

Se puede apreciar esta renovación y recreación de los parlamentos, con victorias aztecas, o de mexicanos ante franceses, en las versiones recogidas por Loubat (1900) y Gillmor (1943), así como en las múltiples puestas en escena actuales que acaban en la primera batalla o Noche Triste (Brisset, 1996). Algunos autores atribuyen la primacía de la danza o la ausencia de parlamentos en las representaciones modernas a una prohibición de 1844 de las versiones “antiguas” o derrotistas (Méndez Aquino, 1997:351). Aún así, Parsons –al margen de vivas y dedicatorias revolucionarias, en vez de dirigidas a los santos, en representaciones de este Valle en la década de los treinta-, señala como unos “parlamentos antiguos” todavía eran recordados o conservados por algunos maestros (1936:57-58). Éstos eran, si embargo, muy exigüos, como se puede suponer por la escasa alfabetización y castellanización de estas poblaciones hasta, por lo menos, la segunda mitad de siglo.

Esas versiones “antiguas”, a menudo más bailadas que dialogadas, al igual que muchas otras danzas bélicas zapotecas, serían, posiblemente, representaciones de estereotipos muy distanciados y casi “carnavalescos”. Y no solo de unos Españoles o Soldados, sino de los propios Aztecas como (indios) “salvajes”, del mismo modo que eran los “moros”, aún más distantes y menos controvertidos política o étnicamente en este contexto americano y, aún así, intensamente incorporados en los repertorios indígenas¹⁷.

¹⁷ Se verán versiones de Indios, Apaches o, incluso Aztecas, de este tipo carnavalesco en la Sierra. Aunque también se habrían encontrando en este Valle, como revela, por ejemplo, la definición en Quiavini del “danzante azteca”: *wgyàa' x:guehuehg*, es decir, literalmente “bailador de sonaja”, pero también como *wgyàa' lo'oc*, es decir “bailador loco”.

Así, será precisamente de esta distancia cultural y étnica -no tanto un paganismo compartido-, de dónde procederán muchos de los paralelismos entre los estereotipos de Indios y Moros de las danzas zapotecas, tanto en su vertiente “salvaje”, como en otra “imperial”. Ambos tipos de personajes y en sus dos variantes -indios y moros, salvajes o refinados-, se caracterizan por representar a guerreros de gran fortaleza y valentía, en contra del estereotipo de sus antecedentes hispanos. En el caso “imperial”, ya sea del moro o del indio, se sumará además una particular nobleza, rectitud física y moral, aunque siempre supeditada, en un modo subyacente o potencial, a su eventual cristianización e, incluso a una ulterior “sacralización” de carácter ya más local en la que se indagará. En estos casos de glorificación de bandos potencialmente cristianos, el contrapunto o constante proceso de distanciamiento respecto a los personajes se materializará y derivará, hacia los Negros u otros cómicos (a veces Viejos), aparentemente insertados en los propios bandos, aunque con rasgos específicamente “zapotecos” (uso de esta lengua, ancestralidad, etc) que se comentarán.

En líneas generales, este tipo de teatralidad y la particular relación “distanciada” que se establece entre estos actores zapotecos y sus personajes, tendrá siempre un componente más de alienación que de identificación; y, en todo caso, de “identificación distanciada”, que englobaría (también con un particular proceso de “sacralización”) a esos Aztecas o indios imperiales. En el caso de estos Aztecas –también de los Moros- de la modalidad “imperial” sus cualidades, sean cristianas o pre-cristianas (pero siempre de carácter “sagrado”), serán constitutivas de una configuración ideal de la persona zapoteca actual; aunque, se verá, esta noción tendrá, paradójicamente, algo de “extrínseco”, incluso de “superpuesto” a la persona y, finalmente, no completamente opuesto al de Negros u otros personajes animalescos o diabólicos.

Las coreografías y coordinaciones grupales de danza son, por otro lado, similares a las de muchas danzas oaxaqueñas y sobre todo zapotecas como las que se comentarán. También, el estilo de baile, ya sea individual, en parejas o cuadrillas, se podrá considerar de un carácter particularmente “indígena”, por la contención general y predominancia en el movimiento de la parte inferior del cuerpo. Este baile es profuso en giros, genuflexiones y juegos de pies; la cabeza, tronco y extremidades superiores, en cambio, carecen prácticamente de articulación o expresión. La compactación y simetría de todos los movimientos, los paralelismos y la reiteración, siempre equilibrada en las orientaciones o lados de todo desplazamiento o serie, ya sea en un nivel individual o grupal, resultarán paradigmáticos de todas las danzas a comentar y de su carácter zapoteco, cuando no mesoamericano o incluso amerindio¹⁸. Esta consideración no pretende establecer, como se hace popularmente, que esta “danza”, sus movimientos y coreografías sea mixtecos o zapotecos en su origen; sino que más bien, el estilo de baile individual y la presentación grupal es particularmente “indígena”, en un sentido actual, en base a otras danzas mesoamericanas y de ésta región, de tradición tanto local como hispana, sobre todo en algunos alardes y coordinaciones militares.

Aún con todo, dada la gran competitividad entre versiones de este contexto conurbano y mestizo de los valles, así como por la especial dificultad en la articulación de los grandes

¹⁸ Se suele considerar el estilo de movimiento o baile individual como uno de los elementos culturales más resistentes al cambio, ver Kurath, 1968. Algunas organizaciones, como las dos filas paralelas, o ciertos movimientos colectivos, han sido también identificados como particularmente recurrentes en danzas amerindias (Royce, 1968 y 1977; Ramírez, 2003)

penachos, la Pluma ha evolucionado, sobre todo en las últimas décadas, hacia una de las más atléticas y acrobáticas de México, en consonancia y progresión con ese modelo “imperial”. Este modelo, así como un estilo de baile más vigoroso y complejo en sus coordinaciones, está influenciado por diversas tradiciones de danza y ejercitación física (incluyendo la militar); entre estas influencias se contarían unas mediáticas, así como otras directas de versiones de Conquista más urbanas y modernas, como las del centro y Estado de México.

Como se puede comprobar por diferentes reseñas sobre la Pluma (incluso por registros audiovisuales, como los de la Guelaguetza, desde hace varias décadas) esta evolución acrobática sería relativamente reciente en su progresivo fortalecimiento en el estilo de baile individual y sofisticación de las coreografías grupales, con intérpretes cada vez más jóvenes y fuertes. En esta progresión han influido diversos cambios sociales, así como nuevos hábitos y aficiones deportivas en estas comunidades, entre las que se establece una fuerte competitividad, también de carácter atlético, entre versiones de la Danza¹⁹. La edad de acceso a sus personajes, también a los protagónicos, al menos en esta comunidad, ha descendido notablemente en las últimas décadas, no sólo para la Danza sino también en relación a otros papeles ceremoniales (ver, por ejemplo, “apóstoles” de Semana Santa) y políticos, como los cargos

Se debe insistir, sin embargo, en que son los Aztecas –o, con más precisión, el grupo definido localmente como de “Danzantes” que incluye, como se comentará, a las Malinches y los Negritos- los auténticos protagonistas de las escenificaciones, sobre todo de las danzadas, pero también de las parlamentadas. Los Españoles o Soldados, cuando actúan, se limitan a marchar y coordinarse en cuerpos y movimientos de tropas y sólo Cortés ejecuta algunos pasos estilizados de lucha o amenaza, nunca comparables a la profusión coreográfica y dinámica de los Aztecas. Esta distinción entre un bando que danza –también en el caso de los Moros a comentar- frente a otro que no lo hace – generalmente de Soldados o Cristianos-, resultará convencional en muchas danzas bélicas zapotecas y mesoamericanas (ver Bonfiglioli, ed. 1996:50 ó p.175; ó Bode 1961:215). Esta distinción aparece también en las referencias a sus antecedentes o versiones más arcaicas, en consonancia con un estereotipo del “indio” particularmente asociado a la danza. Así, por ejemplo, ya en el libreto más antiguo conocido de las representaciones del valle, o

¹⁹ Parsons (1937:253-4), por ejemplo, señalaba la falta de continuidad en el desarrollo de estas coreografías, con frecuentes descansos o interludios “para fumar y beber”. Se refiere también al Moctezuma, no sólo como un hombre anciano sino de “complexión débil”, e incluso como un mal o “pobre” danzante; señala asimismo la participación de danzantes “tuertos” o “desfigurados”, cuya recurrencia e implicaciones simbólicas será comentada más adelante, en relación a los carnavales. Por otro lado, la introducción de hábitos deportivos, sobre todo del básquet, y en cierto modo también los jaripeos, ambos con una intensa competitividad intercomunitaria, han modificado algunos aspectos de la danza, o se influyen mutuamente, en la concepción, preparación o difusión de estos eventos. Por ejemplo, la participación en las danzas y sus ensayos se empiezan a comparar con entrenamientos y con el tipo de interacción social que se desarrolla en los equipos y las canchas. De manera inversa los torneos de básquet y los jaripeos retoman rasgos o estructuras tradicionales, como las redes de intercambio entre comunidades afines, que se afianzan en las fiestas y que, al menos en la sierra, se basan en una institución formal como son las *gozonas*; así también en los equipos deportivos o de jaripeo se están trasladando algunas convenciones rituales, en la formación de los grupos, los madrinazgos, su ejecución como ofrenda a los santos, algunas presentaciones en la iglesia o ceremonias preparatorias, etc. Asimismo las retransmisiones deportivas, o la propia Guelaguetza, en los medios, así como la creciente competitividad entre versiones regionales y mexicanas, sobre todo urbanas o folklóricas, con preparación casi gimnástica y sofisticación coreográfica, han influido en esta evolución “atlética” de la danza.

Códice Gracida, del s.XVIII, sólo se asignan partes bailadas a los Aztecas (Arrollo y Martínez, 2006); de este esquema literario y dramático, así como de esa asociación del indio con la danza y otros factores a comentar, se derivaría la costumbre de bailar sólo a ese bando de personajes, que se repite en muchos Moros o Indios de la región.

La actuación de los Aztecas es, pues, siempre más compleja y protagónica incluso en el caso de que los Españoles lleguen a actuar y declamar. Además, los parlamentos, a menudo inaudibles o incluso ininteligibles por las múltiples transcripciones, son fragmentarios y resultan difíciles de seguir. El principal atractivo y espectacularidad del baile, también su dificultad, radica en el movimiento de los tocados, que llegan a pesar varios kilos. Los Aztecas también marchan, pero sobre todo bailan con solemnidad y prestancia, alternando pasos cortos y dinámicos, con ágiles genuflexiones, saltos y piruetas en altura, realizados por el vistoso giro de los penachos. También se hilan pasos y figuras complejas en grupos, marchando en círculos, herradura, cuadros, aspas, espiral, etc., siempre acompañados por el sonido de las sonajas y monedas.

La trama general de la Danza –el embate del Bando Español sobre unos antiguos Aztecas y su proyecto evangelizador –, así como el argumento subyacente en varios episodios o sones concretos, son reconocidos por los vecinos, incluso cuando la representación sólo es danzada, acompañada únicamente de unas breves enunciaciones piadosas. Además, la difusión reciente de discursos no sólo indigenistas, sino cultos e historiográficos, contribuyen en un entendimiento de la Danza como representación de la Conquista (de México o Tenochtitlan). Con todo, a una gran parte del público local, quizá menos relacionados personal o familiarmente con la Danza, le resulta difícil identificar pasajes o contenidos concretos de la trama más parlamentada. Existen incluso importantes discrepancias en una interpretación del desenlace, debidas en gran medida, a esa introducción en el último medio siglo de esos nuevos discursos que, aunque reivindicativos del bando azteca, resultan cuando menos contradictorios con muchas versiones, sobre todo las parlamentadas, que dramatizan, más que su derrota, su conversión.

Como se tratará de mostrar -y de manera contraria a lo propuesto en estudios previos-, esta aparente falta de consenso o variabilidad en la resolución del conflicto o trama, también en otras versiones regionales, serán, sin embargo y precisamente, consideradas un rasgo tradicional cuando no una clave interpretativa fundamental de la Danza. Las interpretaciones que aquí se propondrán ofrecerán explicaciones para esa aparente falta de consenso o determinación a cerca del resultado final; pero, sobre todo, pondrán el acento en otros aspectos de la Danza, trascendentes para los lugareños, que se desvían del desenlace o lo hacen irrelevante. De hecho, este resultado suele suscitar interés entre los espectadores foráneos, pero no tanto en los locales, más ocupados en su desarrollo social y total.

Dentro de esos episodios más reconocidos por los lugareños se cuentan, por ejemplo, las presentaciones y *registros* de los bandos, sobre todo del Azteca, con su recreación danzada del “esplendor” del imperio, de la fuerza y valentía de sus aliados. También se identifica la *entrega* -más que una “traición”- de *Doña Marina* en las escenificaciones parlamentadas, que es transitoriamente trasladada -escortada por *Alvarado* y el *Cortesito*- al lado Español; ésta, sin embargo, regresará al lado Azteca tras el desarrollo dramático y siempre se presenta y culmina su actuación junto a Moctezuma. Ya sean dramatizadas o solo bailadas, la Marina aparece en todas las representaciones, emparejada a la otra *Malinche* y

acompañando al emperador en todo momento. Por otro lado, sólo algunos vecinos identificarán acciones de los *Espanoles* como “traiciones”, en los que se estaría revertiendo, además, un estereotipo desleal atribuido a los Moros en las representaciones ibéricas. En general, sin embargo, suelen considerar la agresión o reacción tras la *entrega de la doncella* como inconsecuente por parte de los españoles; o, más bien, como resultado de un engaño o trampa por parte del Cortesito, un personaje perturbador, también hacia su propio bando. Este personaje será comparado con otros semejantes, versiones menores y “defectuosas” de los héroes (como, por ejemplo, el *Hijo del Rey Judío* en la Sierra).

Son también particular y escénicamente reconocibles las distintas coreografías de asedio o lucha, coordinadas en grupo y típicas del género, así como otras, más o menos estilizadas, de embajada, amenaza o duelos por pareja. Aún con todo, se verá, el estilo de baile y dramatización local, así como una reiterativa sucesión de encuentros y batallas coreografiadas y sin consumación gráfica, difuminan ulteriormente el desenlace o una resolución bélica concluyente. Esto cuestionará, a su vez, unas atribuciones categóricas, habitualmente propuestas por otros investigadores en este contexto zapoteco, no sólo en la definición de una “victoria” o “derrota”, que queda diluida cuando no omitida, sino en la tajante constitución de los propios bandos, que serán ulteriormente discutidas.

Por otro lado, en todas las versiones, ya sean parlamentadas o sólo danzadas, se destacará la trascendente participación de los Cómicos o Negritos, también enzarzados en continuas y difusas rencillas. Éstos atraen una gran parte de la atención del público pero, sobre todo, de la tensión bélica, especialmente en las versiones bailadas cuando sólo participa uno de los dos bandos convencionales. Aunque algunos autores han dirigido, a su vez, algunas interpretaciones de la danza hacia la actuación de estos Cómicos, será precisamente su carácter trasgresor y ambiguo, cuando no específicamente inversor, el que impedirá -según se propondrá en este trabajo y por contraposición a los anteriores- atribuirles un carácter “resolutivo” o concluyente del conflicto, como se les ha llegado a otorgar (Harris 2000:250) y será comentado.

Asimismo, y como se acaba de apuntar, esta definición o resolución del desenlace no resulta particularmente relevante para la mayoría de los locales, más interesados en otros aspectos generales de la Danza, en su desarrollo como “evento total” y en una dimensión social de los personajes. De hecho, sólo algunos vecinos -y de manera correlativa con los crecientes y recientes procesos de alfabetización y restauración de los parlamentos, también de migración e interrelación extracomunitarias-, empieza a ofrecer unas interpretaciones más concretas o precisas, aunque a menudo contradictorias, sobre la conclusión o desenlace. Así, la secuencia final y sus apoteósicos bailes será considerada para unos como un victoria azteca o *resurgir de Moctezuma*, para otros como una *victoria del cristianismo*; y para muchos una *celebración* o *reconciliación*, posiblemente la exégesis más convencional para unos sonos conclusivos, en los que participan todos los actores, aunque protagonizados por Moctezuma, las dos Malinches y los Negritos²⁰.

²⁰ Como se verá también en la Sierra, estos enardecidos bailes y coreografías finales, a veces conocidos como *sones del bautismo* (por continuidad con las conversiones de los héroes moros), suelen involucrar a ambos “bandos” y dramatizan, sobre todo, además de un restablecimiento de la armonía tras la lucha, un estado de igualdad o equilibrio. Las coreografías alternan direcciones y movimientos centrípetos y centrífugos de los bandos, así como sus posicionamientos en los distintos lados del escenario, el centro y la periferia.

Se puede anunciar, pues, como para la mayoría de los vecinos la danza es un complejo proceso social y ritual a desarrollar, no una declaración política o étnica, aunque actualmente puedan otorgársele, además, algunas de esas connotaciones, a más de ser utilizada como promoción turística o comercial. Esto se contrapondrá a las interpretaciones de otros autores (Cohen, 1993; Wool, 1991), que la consideran, primordialmente, una producción para el público foráneo, sin penetrar en su importancia comunitaria o incidir en otras dimensiones de su carácter ritual y simbólico local.

También se debe anticipar que esta conclusión o desenlace de la Danza será no sólo ambigua, tanto en las versiones danzadas como en las parlamentadas sino que, como se propondrá, persigue específicamente la difuminación como resolución del conflicto o, con más precisión, su disolución y por tanto su “anulación”. Esta tendencia subyacente se explicará no sólo como fruto de las sucesivas influencias indigenistas o de las revisiones políticas e históricas, tanto de los parlamentos como de la escenificación; sino, más específicamente, como una búsqueda de equilibrio y armonía, con sentido propio o en función de una particular ideología local. Este sentido estará referido no sólo a una concepción de la historia sino también de la persona, de su participación e inserción en el funcionamiento del mundo. Esta búsqueda de armonía, que se apreciará en otros aspectos de la vida cotidiana -como en la acción social, ceremonia o ritual-, no se basa únicamente en una equiparación de las fuerzas, con la consecuente anulación de la tensión, ni tampoco en un intento de aniquilación del peligro; sino que se funda, más bien, en una interiorización, incluso en una “incorporación” simbólica y fáctica de esa amenaza, en un modo a investigar. Esta danza se podrá considerar, asimismo, como una propuesta de futuro, más que una revisión del pasado; y sobre todo, como una representación del presente, más precisamente de un presente “espiritual”, alternativo o paralelo al más cotidiano o sensible.

Como se podrá apreciar en las distintas versiones regionales de la danza, en constante comunicación e influencias mutuas, ha existido siempre una amplia variabilidad, cuando no indefinición, en la categorización de los desenlaces (ver Brisset 1996:82). Este hecho se podrá explicar en base a esas distintas revisiones históricas, políticas y étnicas, también según los momentos y sus contextos de mayor influencia institucional o urbana. Estas variaciones se explicarán, asimismo, en base a la perspectiva de sus diferentes comentaristas, ya sean indígenas o foráneos. Sin embargo, esta falta de consenso en la definición del desenlace, no hará sino constatar una remarcable ambigüedad en las atribuciones a los bandos en este contexto zapoteco en particular, que, como se tratará de mostrar, responde a una serie de pautas culturales; su análisis permitirán interpretar la Danza desde unas premisas y con un sentido global diferentes a los hasta ahora propuestos que, en líneas generales, se basan en una permanente representación de la otredad, más que de la identidad.

Estas pautas se harán evidentes no sólo en esta falta de consenso o de atención a la categorización del desenlace, sino también de definición de los bandos, con los que siempre se establece –y más anteriormente– una distancia emocional y cultural. Estos bandos son siempre unos “otros”, no un “nosotros” (como sí son, por ejemplo, los que integran y conforman las procesiones o calendas, aún también volcados en papeles y actuaciones dramatizadas). Aún así, con esos “otros” teatrales de las danzas, se puede llegar a establecer una relación de “inherencia” o “ancestralidad”, incluso de cosustancialización de unas esencias sagradas. Como se verá, la “naturaleza” de este

conflicto es una “ontológica”, muy diversa a la aparentemente histórica, política o étnica que se desarrolla en los parlamentos, pero no tanto en una escenificación global o total.

Dentro de esta presentación general de la Danza en su contexto actual, se debe volver a enfatizar como la música constituye uno de sus grandes atractivos, también para los lugareños, incrementados por la feria y la presencia de visitantes y turistas. Anteriormente la Danza no atraía a tal cantidad de público, ni siquiera local (como aún ocurre en la Sierra donde suelen asistir sólo los patrocinadores y funcionarios requeridos y algunos familiares de los danzantes). El público local suele estar más interesado, precisamente, en las correspondencias sociales de estos actores rituales, incluso en su interacción con el público, que en el contenido dramático de la representación, aunque más en el musical. De hecho, antes de su auge y renovación filarmónica, esta Danza, se consideraba menos entretenida que otras del repertorio comunitario a comentar que, aunque siempre parsimoniosas y ceremoniales, resultan más “espectaculares” desde una perspectiva local. En los últimos años las bandas zapotecas han adquirido una gran profesionalización y especial reconocimiento en la región, con su amplio repertorio que incluye el estilo y sones de esta Danza. Aún así, existe una fuerte competitividad con otras bandas y pueblos en los que se baila la Pluma, así como un gran celo en la preservación de los parlamentos y partituras de los que siempre se destaca la especial calidad y *autenticidad* de la versión propia frente a las de los otros, competidores también en la atracción turística o en la presencia institucional.

La evolución, en poco más de un siglo, desde danzas sencillas, solo acompañadas por algunos instrumentos tradicionales y pocos parlamentos, hasta estos grandes espectáculos musicales y danzados, causa admiración entre los visitantes y un especial orgullo entre vecinos y músicos. Aún así, en los ensayos, así como en algunos desfiles y presentaciones, se cuenta con la intervención de esos instrumentos tradicionales, un conocimiento, al igual que algunos parlamentos arcaicos (quizá incluso, anteriormente dotados de sentidos más orales, con significados alternativos, generales o para los personajes), ya sólo en manos de unos pocos *maestros*. Estos conocimientos “tradicionales”, sin embargo, empiezan a ser reivindicados -y actualizados-, por nuevos agentes o maestros alfabetizados y bilingües, en especial interacción con instituciones extracomunitarias, incluso gubernamentales, como el “comité de autenticidad” seleccionador de la Guelaguetza.

La Danza, el mercado de artesanías y la feria de Santa María atrae asimismo a numerosos turistas a lo largo del ciclo festivo. Éstos compran y pasean por el pueblo cuando decae su interés por una trama difícil de seguir o las reiteradas coreografías. El público local, aún acostumbrados a numerosas actuaciones a lo largo del año, acude al atrio, aunque sólo en los días cruciales de la fiesta o la octava, más atraídos por la convocatoria social y el ambiente festivo que por el desarrollo argumental o danzado. Este público, inicialmente de mujeres y niños, aumenta al final de la tarde, cuando quedan liberados de compromisos laborales y sociales. A pesar de una convencional segregación por géneros y jerarquías, estas escenificaciones son un ámbito privilegiado de encuentro y observación social, por ejemplo, de la acción ceremonial que transcurre paralela al escenario. La asistencia a la Danza, al igual que a los actos en la iglesia, se podrán considerar, a su vez, un acto de devoción cívica y religiosa, sobre todo para los danzantes, sus familiares y vecinos involucrados en su realización.

Aunque algunos marianos argumentan o reconocen que los parlamentos -en castellano-, y gran parte de la música, no son de origen zapoteco o local, en líneas generales, sí consideran la Danza, en especial los pasos, los movimientos y su ejecución global, como esencialmente *indígena, tradicional* incluso *de antigüedad*; es una *costumbre*, con lo que esta definición conlleva localmente²¹. Los propios vallistas son, en este contexto, agentes transmisores de estereotipos proverbiales -también contemporáneos- del “indio”, en este caso “emplumado”, (“conchero”, en otras versiones), particularmente vinculado al danzar y a una ritualidad casi ficcionada; aunque siempre, sea impuesto o no, depositarios de un “verdadero” cristianismo y del apropiado culto a los santos.

Aún así, dentro de estas interpretaciones locales, el baile y las coreografías -frente a los parlamentos-, son consideradas de especial gusto o estilo local, hoy tenidas por prueba o testimonios del carácter tenaz y *luchador* que los tecos se atribuyen a sí mismos y a algunos *zapotecos*. Estos zapotecos serían aquellos más cercanos, con más conexiones lingüísticas, como los de este valle, incluso del Istmo, con poblaciones importantes, y también algunas de la Sierra, como Yalálag con las que existe una relación cultural y comercial. A éstos grupos “parientes” –especialmente representados, a su vez, en la Guelaguetza- se los suele destacar por su perseverancia en el trabajo o la habilidad comercial, si no frente a mestizos y urbanos, sí ante otros indígenas menos afines culturalmente, como los mixes. Esta danza ha evolucionado, a su vez, como un emblema no sólo de la identidad indígena regional, sino de una nueva construcción de lo “zapoteco”, solapada sin embargo, en muchos sentidos, con la de sus antagonistas o competidores, urbanos o mestizos y también distintos indígenas²².

Como conclusión a esta presentación, cabe incidir en la relación apuntada por algunos vecinos entre las coreografías y movimientos de ataque o disposiciones guerreras, al igual que ciertas semejanzas con motivos locales (la disposición cardinal y con un centro, las dos filas paralelas, cuadrángulos, cruces, espirales, la *culebra*, el *rayo*, etc.); algunos de éstos, además de en la gráfica (o recurrentes en la narrativa), se podrán observar también en una organización espacial pautada de la interacción social o el ritual²³. Son, sobre todo, esas disposiciones interactivas básicas, como las dos filas, las circulaciones en dirección solar o ciertas organizaciones en subgrupos o parejas jerarquizadas las que se podrán comparar, muy ajustadamente, con otras organizaciones ceremoniales y sociales locales a analizar. Así, por ejemplo, pautas de la organización danzada por equipos se repetirán, de manera muy similar, en intercambios formalizados de saludos, discursos y ofrendas, ya sean de

²¹ Las costumbres (*el costumbre* en la Sierra) están esencialmente constituidas por las ceremonias públicas dedicadas a los santos, fiestas y mayordomías, es decir, como señala Pitarch para un ámbito tzeltal, aquellas legadas por el catolicismo; aquí, sin embargo, se podrían incluir también a los carnavales, sólo indirectamente relacionados con los santos pero, quizá, de características igualmente “extrañadas” en el sentido referido por ese autor (1996:188) o de representación, aún más enfática, de lo no-zapoteco.

²² Se puede apreciar este antagonismo, además de con urbanos o mestizos, con unos “mixtecos”, dado el supuesto origen de la danza arrogado por danzantes de otras poblaciones, sobre todo Cuilapan, de ascendencia mixteca. Se debe recordar y se volverá, sobre una mayor afinidad cultural entre los zapotecos serranos (no tanto con los mixes), y en particular los del distrito de Villa Alta, con las poblaciones de este Valle de Tlacolula, con las que conectan en su tránsito a Oaxaca y otras regiones.

²³ Algunas figuras coreográficas de los bandos, por ejemplo, algunos “ochos” o ruedas adyacentes, con parejas de danzantes antagónicos chocando en un punto que se repiten en muchas danzas, podrían recordar, aunque de manera lejana o incluso sólo casual, el engranaje de los antiguos calendarios, acercándose, quizá así, a algunas evocaciones o atributos, nunca demasiado explícitos, de los bandos como uno “solar” y otro “lunar” o “terrestre”. Se verá otra comparación, esa sí explícita, de otros danzantes como cuerpos celestes en la Danza de Malinches de la Sierra.

ámbito privado y cotidiano, o también en interacciones cívicas y públicas. Entre éstas se contarían, por ejemplo, las propias interacciones entre funcionarios o donadores y danzantes o sus representantes que discurren paralelamente a la Danza en los márgenes del escenario.

Los Personajes.-

El *Bando de Aztecas*, con sus elaborados trajes y espectaculares penachos, está encabezado por el *Emperador Moctezuma*, siempre seguido del *Teotil Primero* o su principal lugarteniente y, al menos, media docena de sus aliados o guerreros entre los que se distingue al *Teotil Segundo*, *Capitanes* (1º y 2º) y cuatro *Reyes* aliados, también jerarquizados. Según las representaciones se pueden sumar, a su vez, hasta ocho *Vasallos*. Todos se presentan y siempre se organizan en un estricto orden jerárquico y de numeración. Este bando Azteca, sin embargo, es definido de manera genérica como el de *Danzantes* e integraría, a efectos prácticos y escénicos, a los dos cómicos o *Negritos*, así como a las dos princesas o *Malinches*. En una distribución más canónica u ortodoxa, como las asumidas en anteriores estudios, cada integrante de estas dos parejas de Malinches y Negritos aparecería, en cambio, convencionalmente asignados a cada uno de los bandos. Sin embargo, como se verá, estas distribuciones se presuponen y no se establecen ni siguiera, en función de los parlamentos, en las que estos Negritos oaxaqueños, de hecho, no suelen aparecer recogidos. Además sus atributos y lealtades son siempre cambiantes y significativamente mudables; con todo, se suele asumir, en función de otras versiones regionales, incluso mexicanas, que cada uno de estos dos componentes se asocian a cada uno de los bandos²⁴.

En este contexto particular se considerará, pues, al grupo de Danzantes –es decir, Aztecas, Negros y Malinches- como un “bando” nuclear, aún con sus propias tensiones, e incluso duplicaciones, internas. Este “bando” actúa en todas las representaciones de Santa María. En función de ellos se articula, además, toda la tensión escénica (y social), incluso en las versiones sólo danzadas.

Por contraposición, el bando de Españoles o Soldados, encabezado por *Hernán Cortés*, está integrado, como se verá, por sus jóvenes lugartenientes (*Alvarado*, *Sargento*, *Teniente* y *Alférez*), una docena de niños *Soldaditos* y un *Paje*. Este Bando, sin embargo, ya sólo participa en algunos pueblos y en excepcionales trienios de las representaciones de esta comunidad; en cambio, ambas niñas Malinches (no sólo *Sehupila*, más afín a los Aztecas que *Doña Marina*), al igual que los dos Negritos, se presentan en todos los ciclos y representaciones.

Los Aztecas son identificados como un bando de valientes *guerreros*, unos *antiguos mexicanos*. Se les define incluso con el término *mexica*, aunque más como habitantes originarios de un “México” mítico y su gran ciudad que por una precisión arqueológica o histórica. Estas asociaciones y definiciones del Bando Azteca ensalzan, como se

²⁴ Ver otras distribuciones canónicas y variaciones de estas parejas en Jáuregui en Bonfilio, ed. 1996:37; ó en Ramírez, 2003:70-77.

comentará, un pasado glorioso al que los marianos se adscriben cada vez con más frecuencia, en la medida que se consolidan y renuevan los discursos y fuentes indigenistas; como se ha comentado, estos discursos se canalizan, primordialmente, a través de la migración y de redes comerciales e institucionales extracomunitarias cada vez más amplias. Aún así, la idea de un pasado opulento, aunque extrañado, y de México, al igual que otras ciudades, como un lugar exuberante y de riquezas, es, según se ha comentado, una visión recurrente del imaginario local. A través de este Bando se exalta también un presente nacional -como expresará el frecuente uso de la bandera tricolor-, más en concreto una idea de progreso o bienestar asociado a cierta mexicanidad, antes más alienada y ahora con fundamentos cada vez más “indígenas”²⁵. En las últimas décadas se ha arraigado, a su vez, una idea -probablemente exacerbada desde las renovaciones nacionalistas del siglo XIX- del expolio y apropiación por parte de los españoles de las incalculables riquezas de ese pasado prehispánico.

En muchas ocasiones, este bando de Aztecas es particularmente asimilado y referido como el de *nuestros abuelos indígenas*, aunque vinculados, a su vez, a otros grandes grupos históricos y “museográficos”, los mayas, los olmecas, los mixtecas, etc. Esta integración, implícita, de unos Aztecas -no unos “Zapotecas”- en la red de parentesco local, aún en una continua tensión entre semejanza y alienación, entre asimilación y diferencia, resultará paradigmática no sólo en muchos personajes de las danzas zapotecas, sino también en una concepción local de la identidad étnica pero también personal a comentar. De hecho, como se apreciará en una concepción y puesta en escena total de esta Danza, este Bando Azteca o, con más precisión, de Danzantes -*Aztecas, Negritos y Malinches*-, contrastará sólo de una manera aparentemente concluyente con el Bando Español. Se señalarán, dentro de esta reorganización de los personajes en los bandos, ciertos márgenes de ambigüedad, trascendentes en la comprensión global no sólo de ésta Danza, sino de una teatralidad específicamente zapoteca, así como de sus implicaciones en una configuración local de la identidad.

Los guerreros Aztecas lucen imponentes tocados de plumas, en forma de disco de casi un metro de diámetro. Estos penachos denotan para los lugareños la posición privilegiada o de estatus de estos danzantes, como unos *principales*²⁶. Estos enormes tocados circulares, decorados con diseños y espejos, se posan en la cabeza sobre unas coronas dotadas, a su vez, de un espejo frontal, antes de mayor tamaño. Los colores de las plumas forman diseños geométricos que en las últimas décadas se han sofisticado con motivos prehispánicos y nacionales (el signo solar azteca, las cuatro direcciones, las grecas de Mitla, la serpiente emplumada, el águila y el nopal sobre fondo tricolor, etc.). Son frecuentes también las figuras de animales, sobre todo de jaguares y aves (águilas, guajolotes, guacamayas). El tocado de Moctezuma, el más elaborado, suele combinar grecas con colores y emblemas de la bandera nacional, al igual que su camisa. En algunas representaciones el Emperador y su Teofil se distinguen también por un ceñidor.

²⁵ Algunos zapotecos, sobre todo los que han estado en contextos de emigración, también de exclusión (en relación al tratamiento peyorativo de “indio”), llegan a afirmar en un sentido reverso, *todos los mexicanos somos gente indígena*.

²⁶ Estos tocados, más grandes pero semejantes a los otros de otras danzas tradicionales, están engastados con plumas, de manera similar a otros trabajos de plumería mesoamericanos, incluso como el controvertido y supuestamente histórico penacho de Moctezuma del Museo de Viena, diferentes a los de plumas largas y desplegadas de otras danzas como la Azteca. Aunque no se establece una relación formal, la controversia de ese penacho puede haber influido en sus connotación, algunas más modernas, de emblema de prestigio o poder.

Las comparaciones o evocaciones más frecuentes en relación a estos tocados -al igual que en relación al baile- se refieren a las aves, a su gracilidad y, sobre todo, al plumaje, más que a un notable paralelismo con el disco solar²⁷. Asimismo, no sólo los materiales, sino la ejecución del baile, en su perfección, se suele comparar con la ligereza y elevación de las aves²⁸. De hecho, según se testimonia, es la devoción religiosa (también cívica) y la firmeza en la *promesa* al santo, la que les permite superar el cansancio y sostener, siempre con viveza, las duras sesiones de baile. Si un danzante flaquea en este fervor *sus piernas se pesan* (un síntoma, por otro lado, recurrente de cierto tipo de aflicciones físicas y anímicas), requiriendo de una serie de pedimentos anejos y ceremonias de restablecimiento ante el santo; éstas llegan a exigir de nuevas relaciones de compadrazgo o madrinazgo, similares a otras de curación (o *rosario*).

Todos los Aztecas visten pantalón largo y camisa de algodón, con franjas de rasos brocados, flecos y tejido de artesanía local. Esos rasos, comprados en Oaxaca, son los que se usan para la confección de casullas o trajes religiosos. Se cuelgan también unos pañuelos o *mascadas* y capas. Según las representaciones y los danzantes, las capas se pueden bordar con emblemas católicos o imágenes de santos locales; también con algunos de los motivos prehispánicos, como los ya mencionados para los tocados. Todos los Aztecas llevan también collares y unos cinturones de medallas o monedas antiguas de plata (como los de algunos santos del sur de México). El atuendo se completa con huarache de tipo yalalteco, una sonaja emplumada y un pequeño cetro o escudo, según el personaje, de madera pintada, en forma flor trilobulada de estilo prehispánico. En algunas versiones de la región, como en otros lugares de México, estos danzantes pueden usar además unas tobilleras de medallas o conchas que acompañan el baile²⁹. Algunos danzantes jóvenes

²⁷ Tocados o emblemas parecidos en las danzas totonacas, por ejemplo, sí se asocian explícitamente con el sol (Ichon1973:380). Por otro lado, se verá, los pájaros son, posiblemente por encima de las flores (también de las mariposas) e, incluso, de las imágenes de santos, una de las decoraciones más recurrentes en los trajes de los danzantes zapotecos a presentar. Otras asociaciones más específicamente solares o “cósmicas” para aspectos de este bando o de la danza en general son aquí, en cambio, menos recurrentes que en ámbitos mestizos y urbanos, donde danzas relacionadas con este subgénero bélico de la Conquista (de Concheros, de Chichimecas, la Danza Azteca, etc.), han derivado en recreaciones prehispánicas o versiones “new age” (la Danza Cósmica) en las que sí son explícitas; ver, por ejemplo, González 1996:211; Galinier y molinié 2000:53; o González Torres 2005:80 ó168). Aún así, algunos zapotecos, llegan a apuntar, que las coreografías podrían evocar el *movimiento de los planetas* o del *sol*, como también se verá en la Sierra. Con todo, estas interpretaciones cósmicas o fundadas en una “ideología solar”, aunque compartida en algunos aspectos locales (el sol y la luna tienen tratamiento reverencial, ver ZQ), son prácticamente inexistentes en comparación con las de variantes más modernas, urbanas o de específica recreación de lo prehispánico. Sobre una exención de significado en rituales en algunas ceremonias tradicionales ver Pitarch (1996:189)

²⁸ Esta evocación de la aves, incluso en una vinculación solar, contribuirán, sin embargo, en otras interpretaciones para estas danzas en las que se explorará, como representaciones de mundos “espirituales” y de sus personajes “anímicos”, particularmente asociados a pájaros y a sus vuelos, en cierto modo astrales. Se comentará, también, la anterior participación de *Gallito*, un personaje no solo asociado a Moctezuma en versiones de la danza en este Valle, sino con Cristo y con su “elevación solar” en un mitología local, ya algo arcaica, pero que será reconsiderada adelante. Por otro lado, para Sousa, que ha analizado materiales coloniales en esta región, los pájaros “como criaturas capaces de dejar la tierra y trascender al cielo, eran símbolos [al igual que las plumas] en las metáforas y la iconografía mesoamericana de poder sagrado y transformación” (1998:112-3); con todo, también los pájaros lo son del “alma católica” en su ascensión hacia Dios, en la tradición occidental. Las plumas son, a su vez, el regalo de Moctezuma rechazado por Cortés que aparece en versiones de la región.

²⁹ Algunos danzantes distinguen entre un *cetro* para los principales y un *escudo* para los secundarios; Parsons refiere a este objeto de un pueblo colindante como *bakwechil*, posiblemente en referencia a un tipo de flor con connotaciones locales de autoridad o poder. Un cetro similar aparecerá como “escudo” en los Moros de

empiezan a introducir términos en náhuatl para algunos elementos de la indumentaria, identificando el cinturón de monedas, similar a un pequeño mandil, como un *maztli o taparrabo*, la capa como *tilma*, o el cetro-escudo como *chimalli*, etc., del mismo modo que se definen, ya casi también “canónicamente”, en la tradición conchera o neo-mexica (ver González Torres 2003:198).

Estos guerreros son hoy majestuosamente interpretados por adultos jóvenes y fuertes³⁰. Moctezuma suele ser el de más edad. Este rango de edad, sin embargo, ha ido descendiendo en las últimas décadas, al igual que ocurre para otras posiciones políticas y ceremoniales. Estos actuales Aztecas contrastan hoy, en mayor medida, con la falta de vigor visual y dramático -pero sobre todo danzado- de los Españoles. Estos visten uniformes negro al estilo del ejército francés de invasión (una reminiscencia de las versiones nacionalistas del s. XIX, pero también de una segmentación entre bandos, más tradicional, de negro y rojo), adornados con bandas, galones dorados o blancos. Sólo Cortés y su segundo, el Alvarado, están encarnados por adultos jóvenes. Entre los lugartenientes se cuentan también algunos adolescentes; y el cuerpo de tropa, o *Soldados*, son cada vez más jóvenes o niños, armados con espadas y rifles de juguete. A Cortés se le distingue por una gran pluma blanca de su sombrero y la cruz en la mano; en algunas representaciones Alvarado o el Alférez pueden llevar bandas o una bandera española. Sobre estos *Españoles* se dice que introdujeron el catolicismo y *trajeron a los santos*, pero están hoy, como se ha comentado, especialmente denotados por su capacidad para acaparar o robar esas legendarias riquezas.

Los guerreros Aztecas, siempre encabezados por *Moctezuma*, ejecutan, junto a las dos niñas o *Malinches* (*Male'innzh ZQ*), las coreografías más sobresalientes. Una de ellas, la *Sehuapila* o “Cihuapilli” (mujer noble, doncella o muchacha en náhuatl), según se la refiere también en los parlamentos y otras versiones, está visual y simbólicamente asociada al bando Azteca; viste falda y blusa con tejidos y diseños parejos a los aztecas, diadema con plumas de la bandera tricolor, huaraches, cinturón de monedas y flechas en un carcaj también emplumado. Esta *Malinche*, sin embargo, sólo contrastará parcialmente con una acatrinada o más citadina *Doña Marina*, canónicamente asociada al Bando Español. Ambos papeles, siempre interpretados por niñas de unos ocho a once años, representan, de hecho, al mismo personaje histórico, frecuentemente desdoblado en las puestas en escena, de rasgos orales, pero a veces, también, en una tradición literaria³¹. Este “desdoblamiento”

la Sierra. Se debe recordar también un apelativo tradicional de estos danzantes como *wgyàa' x:guehuehg ZQ* o danzantes de “sonaja” o “huaje” (quizá también vinculado a términos similares de origen náhuatl).

³⁰ Aunque la anterior y particular selección, arriba citada, de danzantes con complexiones ligeras y peculiaridades físicas (Parsons, 1937:253-4), ha desaparecido en esta Danza en el valle, glorificadora de un modelo de identidad “imperial”, sí se mantiene en otras danzas, al igual que en la Sierra, en las que intervienen actores con esas y otras peculiaridades, también psíquicas o de identidad sexual, si no con papeles convencionales, sí interactuando en pasajes de danzas más carnavalescas.

³¹ Así, por ejemplo, ya en uno de los parlamentos más antiguos, el llamado Códice Gracida, intervienen: Moctezuma y su esposa La Malinche (o Cihualpilli) más cuatro capitanes (uno “embajador” y llamado Teutil) y cuatro reyes por el lado azteca; y, como aliados de Hernán Cortés, Alvarado, un alférez, un sargento español, un paje de jineta, dos soldados españoles, Guatemus, cuatro capitanes tlaxcaltecas y otro tlapaneco que acompaña a una doña Marina también vinculada a Cortés (Arroyo y Martínez, 2006:11). Como se verá, en la tradición literaria que nutre muchas de las danzas a comentar es frecuente la intervención e interrelación de dos damas o doncellas, también de dos cómicos; se observará, sin embargo, el especial protagonismo y atención que los repertorios indígenas confieren a estas parejas, establecidas o redefinidas en las puestas en escena, como se verá, por ejemplo, en las parejas de pastores, pastoras o diablos en la Sierra o en los *campos* o cómicos de múltiples danzas con viejos en toda la región.

de algunos personajes -a veces, también, duplicados en una versión “mayor” y otra “menor”- será, por otro lado, uno de los rasgos paradigmáticos a analizar en las representaciones zapotecas.

Doña Marina, aunque asociada a los Españoles en emblemas de su vestido (sombrero, color) y en un episodio trascendente -al ser “entregada” como canje para la paz-, siempre participa y desfila junto al bando de Aztecas o Danzantes en todas las presentaciones. Asimismo baila y preside junto a Moctezuma, emparejándose a la Sehuapila en todas sus actuaciones danzadas³². De hecho, ambas niñas son usual y localmente consideradas parientes o “esposas” de Moctezuma, como es común en una tradición popular expandida (Harris, 1996). Marina se distingue por un vestido (*bistiied*, ZQ) de raso o terciopelo con sombrerito a tono y larga pluma, zapatos, calcetines y guantes, todo de estilo particularmente citadino o acatrinado. Algunos de sus abalorios o collares se asemejan, sin embargo, a los de la Sehuapila y, en ocasiones, puede calzar, al igual que aquella, huaraches pero con calcetines de encaje³³.

No se debe obviar que no sólo Doña Marina sino también la Sehuapila representan, o lo hacían antes de manera más enfática, un estereotipo femenino de “otredad”. De hecho, ambas bailan, por ejemplo, sonando castañuelas, agitando pañuelos o *mascadas* con movimientos vivos y amplios, muy diferentes a los del estilo de baile local. Estos rasgos se verán reiterado en las danzas de la Sierra.

No sólo el vestido, sino el baile y estilo de presentación general de estas dos niñas se podrá contrastar con el del vestido, incluso ceremonial, o con los contenidos movimientos de las jóvenes locales, por ejemplo, durante la Calenda y otros bailes y celebraciones locales. Como se tratará de argumentar -igualmente para el resto de Aztecas-, también el estereotipo “indigenista” o de recreación prehispánica, aunque engalanado o “imperial”, es y era un modelo tan alienado o extrañado como el catrín, español o urbano³⁴.

Los movimientos muy brincados o vivos, amplificados con las extremidades superiores, como es típico de estas Malinches (al igual que las de la Sierra), resultan particularmente distantes de los del canon local. Acompañados de música europea, estos bailes de las niñas,

³² Se notará cómo, en estas danzas (al igual en las celebraciones sociales), los bailes en pareja, salvo en contados duelos dramatizados, suelen denotar alianza.

³³ Los colores en los vestidos de las Malinches son, actualmente, cada vez más variables y de fantasía. También tienen, o tenían, numerosos paralelismos; las dos referidas por Parsons, por ejemplo, llevaban guantes (1936:252). En algunas representaciones de Santa María el traje de Marina puede ser oscuro, como el de los Españoles. En la vecina Santa Ana, en cambio, este orden se subvierte: Marina lleva colores claros mientras que la otra Malinche viste en rojo y negro como esos Españoles y ambas usan zapatos con calcetines (Brisset 1996:86).

³⁴ Se debe recordar que el significado convencional de “catrín” en México es “bien vestido, engalanado”, que en Oaxaca y estas regiones, ha pasado a definir, más específicamente, a las gentes de aspecto “citadino”, “castellano” y “rico” (quizá equivalente, en algunos sentidos, a lo “ladino” en el área maya). En esta región zapoteca tendrá, además, una especial connotación o relación con ciertos seres “diabólicos”, por ejemplo, en relación a los *enviados* de algunos *encantos*. Ya sólo en este énfasis en el vestido, con el que los zapotecos marcan una diferencia étnica o cultural pero también moral, respecto a los no-indígenas (incluso no-humanos), se puede apreciar la particular importancia que se atribuye a la apariencia en una configuración de la persona y la identidad. Se indagará en algunas de éstas implicaciones morales y sociales, además de emocionales, de las indumentarias, y en particular de las teatrales y sus máscaras, de su influencia en los actores durante las escenificaciones; y, también, en relación a una particular “transubstanciación” que los zapotecos establecen entre la ropa, el cuerpo y las cualidades morales de la persona.

además “de salón”, con su cadencia “valseada” y zarandeo de pañuelos, recordarían a un baile exuberante y más sugerente de las costeñas, o a un “garbo” de las españolas, con su acompañamiento también de castañuelas. Así, aunque matizadas o moldeadas por la impronta local -incluso por un modelo nacionalista de “princesa prehispánica” en el caso de la Sehuapila-, muchos rasgos de estas Malinches concordarán con un estereotipo “extrañado” (diverso pero paralelo al del “salvaje”) recurrente en el medio indígena, de “damas acatrinadas”, “ladinas” en Chiapas, a comentar en otras danzas.

Este modelo esencialmente citadino y particularmente “engalanado”, elegante o ataviado se está consolidando, por otro lado y de manera algo paradójica, en los actuales trajes femeninos ceremoniales, por ejemplo para bodas o “XV años”; y exiguamente, en cambio, en la vestimenta cotidiana, incluso en la más comercial u occidentalizada, ya de uso generalizado, pero siempre bajo ciertos patrones convencionales y simplificados: en las telas con ciertos estampados, los cortes sencillos de una o dos piezas, siempre con manga, ausencia de escotes, lenta introducción del pantalón, etc. Se volverá sobre las connotaciones de estas variaciones en la indumentaria, sobre todo de la engalanada o ceremonial y en sus versiones o interpretaciones “carnavalescas”.

El cuerpo de tropa o grueso del *Bando Español*, está formado por la docena de niños *Soldaditos* y encabezado por *Cortés*, habitualmente el único adulto y con intervenciones dramáticas y coreográficas remarcables. Éste es seguido por su principal ayudante, *el Alvarado* y el resto de lugartenientes; pero Cortés, como en otras versiones regionales, también es secundado por un niño o *Paje*, localmente conocido como *el Cortesito*. Este conjunto de personajes, como se ha comentado, sólo actúa, sin embargo, en contados años, cuando se representa y dramatiza la escenificación *completa* o con todos los parlamentos. De este grupo habría que exceptuar a *la Marina*, que siempre participa. Solo los principales personajes de este Bando declaman largas recitaciones y coreografían algunas escenas; los Soldaditos, por el contrario, sólo marchan y se coordinan en grandes movimientos, sin recitar o bailar pasajes de importancia.

El Cortesito, con todo, juega un papel crucial en la captación de la Marina y en el desarrollo de siguientes acontecimientos. Este personaje acompaña a Alvarado en la embajada o negociación del canje de la doncella. Esta suplantación de Cortés por su versión menor, se considera, localmente una trampa o *engaño* y causa directa de la confrontación³⁵. Esta acción será considerada en función de otras *mañas*, trucos o ardides por parte de versiones desdobladas o miniaturizadas de los caudillos, que desencadenan los conflictos en otras danzas zapotecas; se verá, por ejemplo, la actuación del *Hijo del Rey Judío* en una danza de la Sierra, otro “trickster” e instigador de desorden o discordia que abrirá nuevas líneas de interpretación para estos personajes y las tramas³⁶.

³⁵ Recordar, en un sentido similar a comentar en relación también a otras danzas, la osadía y torpe intrepidez de Lucifer en su emulación de Dios, como desencadenamiento de un conflicto y de huestes maléficas, que puede ser también de origen del mundo; en mito cap. 2.

³⁶ Además de este *Hijo*, o también el pastor *David* hijo de *Rey Saúl* en la Sierra, otros personajes zapotecos, como el pequeño *Marcos* (en Parsons 1936:262 y en otras versiones en la Sierra), resultarán ser versiones menores y duplicadas, a menudo discordantes o subversivas, a veces de los caudillos o de otros personajes. (Algunas duplicaciones podrían ser, igualmente, versiones menos jerarquizadas de “uno mismo”, como los Negritos, incluso las Malinches, otros *campos* a comentar.) Ver también Bode que refiere a una versión miniaturizada del *brujo Ají* -a veces incluso representada con un muñeco de sí mismo en algunas variantes-,

Además de todos estos personajes participan, y cumplen un papel trascendente en el espectáculo, una pareja de cómicos enmascarados o *Negritos*, convencional y “canónicamente” asignados a cada uno de los Bandos. Sin embargo, al igual que las Malinches, estos personajes se integran en el grupo básico de Danzantes que actúa todos los años, se escenifique o no la representación completa o parlamentada. En algunos elencos, recreaciones más canónicas o versiones regionales, estos *subalternos* o sirvientes se asocian más explícitamente, como ya se ha comentado, a cada uno de los bando³⁷. En éste y otros casos zapotecos, sin embargo, siempre lo harán en maneras esencialmente ambiguas y transitorias. Se podrá, incluso, llegar a considerar que constituyen un unidad propia o sub-bando antagónico, como se afirmará en las relaciones simbólicas e interacciones dramáticas que desarrollan en escena.

Estos cómicos, por otro lado, suelen invertir, con sus chistes y trasgresiones, argumentos y estructuras elementales en la representación³⁸. Pueden, incluso, llegar a desafiar, sobre todo en ámbitos indígenas, una concepción u organización dicotómica del espectáculo, articulando otra, paradójicamente más constitutiva e integradora, no sólo entre los bandos sino dentro de los propios equipos.

Estos Negritos, así como otros cómicos zapotecos, o *campos* (*caa'amp*, ZQ) equivalentes a analizar, deben ser interpretados, más que desde una perspectiva literaria o canónica desde otra más etnográfica y oral, para la que resultará necesario penetrar en nociones locales sobre “la persona”, su correcta apariencia y constitución. Estos Negritos, por ejemplo, representan, como se propondrá, unas versiones contrapuestas o “alteradas”, pero tanto de uno como de otro bando. Asimismo, actúe o no el Bando Español, estos Cómicos participarán, oponiéndose también a los Aztecas, así como a una visión más general, moral, corporal o socialmente correcta de una identidad zapoteca. Así pues, estas versiones, aunque “invertidas”, están relacionadas con los protagonistas o danzantes, pero también, en distintos juegos de semejanza o alteración también con los Españoles y lo que todos ellos representan; pero también lo que presentan o encarnan en un nivel simbólico y también fáctico, que se exacerbará en las danzas más carnavalescas.

Los *Negritos* usan grandes y pesadas máscaras de madera oscura, con cejas y bocas prominentes y largos colmillos animalescos. Las máscaras se suelen pintar de negro, con cejas y bocas en rojo y blanco. Las bocas cilíndricas se adornan con colmillos de jabalí y bigotes, a veces pintados en forma de voluta; o, como en otras versiones, con largos pelos canosos, también en cejas. Estas bocas tienen un aspecto “porcino”, pero podrían ser también unas fauces felinas o diabólicas más genéricas, tanto desde la perspectiva local

un personaje secundario pero instigador del enfrentamiento entre Tecum Umán y Alvarado en estas danzas en Guatemala (1961:213 y 214).

³⁷ Ver sus asignación a cada bando en algunos parlamentos y versiones no sólo de los valles y Sierra (en capítulos próximos), sino también en regiones limítrofes o más distantes; i.e. las ya citadas de Ramírez, 2003:64 en Guerrero; o Jáuregui en Bonfiglioli ed., 1996:37, en el centro de México. Aún así, estas asignaciones canónicas se oponen, al menos en algunos casos zapotecos, a las que se llevan a escena.

³⁸ Se contemplará esta capacidad dramática, basada en su ambigüedad -y vinculada, a su vez, a una larga tradición literaria de “graciosos”-, para alterar con su mímica y condición los argumentos y estructuras narrativas o escénicas, así como para acaparar gran parte del protagonismo (como se verá también en unos Pastores de la Sierra). Estos papeles cómicos serán particularmente explotados en ámbitos indígenas; su interpretación deberá ser, pues, ulteriormente contextualizada etnográficamente.

(incluso una prehispánica, de carácter infraterrestre, felino o nocturno), así como propia de unos diablos animalescos de tipo más popular o católico.

Además de no tener parlamentos asignados, estos Negritos del Valle son personajes esencialmente imitativos, gestuales y mímicos; aunque no total y específicamente mudos, como si lo son otros personajes “diablescos” a comentar (como los judíos y otros monstruos carnavalescos). Su actuación es esencialmente improvisado, y no aparecen registrados como tales en los libretos o relaciones tradicionales (al menos en esta región, aunque sí en la Sierra), por lo que tendrán que ser interpretados desde una perspectiva oral o estrictamente escénica. Los Negritos bailan algunos pasos y dramatizan algunas secuencias y sus bromas; pero, sobre todo, imitan y parodian los movimientos de actores y también del público. Son, pues, esencialmente “miméticos”, aunque en un modo “defectuoso”.

Ambos Negritos visten trajes bufonescos, con altos sombreros de copa (más cónicos en versiones vecinas, incluso mesoamericanas) y prendas parcheadas en telas de colores. Estos parches alternan distintas combinaciones de rojo o naranja con amarillo o negro, pero también con blanco o verde. Aunque plegados y abombachados, como los disfraces de payasos³⁹, estas prendas retienen rasgos de un uniforme militar, por las similitudes de confección entre ambos (aunque siempre cambiando colores) y por las franjas en el lateral del pantalón o una imitación de galones. Ambos calzan botas o deportivas y llevan adornos de flecos, a veces cuentas o cascabeles. Suelen empuñar un pequeño látigo o fusta, un palo en otras versiones. Aunque se pudiera asumir, sobre todo durante las dramatizaciones parlamentadas, que uno es *Español* y el otro *Azteca*, la similar confección de sus uniformes militares y la ambigüedad de sus lealtades y, sobre todo, oposiciones a ambos bandos, cuestionarán no sólo estas adscripciones sino, se verá, la propia esencia del conflicto e incluso del argumento que, aparentemente, subyace en la Danza⁴⁰.

Los Negritos son unos *servidores*, *subalternos* o *mensajeros* de los Danzantes, en un sentido simbólico y fáctico⁴¹. Cumplen un papel crucial en la logística y mantenimiento de

³⁹ Como los trajes bicolors de los matachines, incluso de Arlequín (quien también lleva máscara negra).

⁴⁰ A diferencia de lo propuesto en estudios previos (o para otras versiones), esta distinción entre un negrito *español* y otro *azteca* (Harris 2000:249), no es enfatizada o no parece particularmente relevante para los tecos. De hecho en representaciones vecinas, ambos están asociados al lado español, uno explícitamente vestido de rojo y amarillo y el otro con los colores rojo y negro que viste ese bando (Brisset 1996:88). En esta y otras versiones, en cambio, sobre todo las no-parlamentadas, estarían más asociados al bando Azteca, con el cual siempre actúan, definidos además como *Subalternos 1º y 2º*, al “servicio” de Moctezuma y sus aliados. El primero de estos cómicos locales suele vestir (aunque varían cada año) una combinación de negro, rojo, blanco y naranja, mientras que en el 2º predominaría el amarillo y rojo o naranja, pero también puede llevar blanco, verde o negro. Como se puede apreciar, aunque pudieran retener alguna evocación a las banderas mexicana o española o asociarse al negro, como color habitual en los bandos de españoles (o cristianos), estas distribuciones son poco estables, siempre difusas y variables según la representación. La combinación del negro y rojo (con connotaciones malévolas, especialmente del rojo), que aparece también en las máscaras (negras, a menudo con bocas y cejas rojas), será recurrente en las danzas zapotecas y mesoamericanas y será ulteriormente comentada.

⁴¹ Como se verá estos atributos o funciones de *subalternos* o *ayudantes*, también de *mensajeros*, connotan a ciertas entidades “sobrenaturales”, definidas como tales de manera aún más específica en la Sierra (los *gwzha'*); estas entidades, ocultas o recónditas, están al servicio de un amo o caudillo, en ese caso diabólico, o como integrantes de unas particulares huestes malévolas a comentar. Esas metáforas serán también, sin embargo, concepciones metonímicas de esencias, morales y espirituales de la persona, de su *espíritu* (pero también de una apariencia), con potestad (como en el caso de los *da' golha gwzhá'*), casi más que injerencia, en el mundo cotidiano o de “lo real”.

los espacios para la danza y la parafernalia, contribuyendo en la correcta presentación de los actores, asistiéndolos con sus penachos y disfraces en las coreografía y desfiles. Se encargan, además, de acarrear júcaras de agua a los danzantes y de despejar el escenario de la inversión, que recorren y delimitan con aspavientos o ayuda de su fustas. Es posible que el término con el que se define en la región a estos Negritos (a veces unos Viejos) u otros cómicos secundarios como *Campos* (*Caa'amp*, ZQ), derive también del español “campo”, como lugar de cultivo o milpa, de forma habitualmente cuadrangular como el escenario, que es igualmente demarcado, en cada uno de sus lados, en ceremonias agrícolas de protección o propiciación.

Asimismo, los Negritos resultarán esenciales en una interacción con el público y las autoridades, responsables no sólo de una faceta humorística y controvertida, sino también, de una correcta presentación y desarrollo protocolario del grupo de Danza (que incluye agasajar con bromas), en relación a esos otros participantes y dimensiones sociales del espectáculo. A diferencia del resto de participantes, que se ofrecen voluntarios para la Danza, estos actores, aún actuando por devoción, suelen ser solicitados por sus dotes cómicas, pero también por su experiencia dramática y social. Es precisamente en función de esa capacidad para “infiltrarse”, para solapar un ámbito ficticio y otro social, que el papel de estos personajes -tanto en sus secuencias dramatizadas como protocolarias y fácticas- deberá ser valorado.

Aunque estos personajes eran tradicionalmente anónimos, ahora se mantienen sólo relativamente escondidos tras sus máscaras, dado que su carácter más trasgresor o crítico podría haberse trasladado a otros personajes satíricos del repertorio local a comentar, que sí permanecen específicamente ocultos. (Este anonimato podría tener, además, otra dimensión simbólicas, asimilándose al de otros camuflados y malévolos actores de la vida social, como se comentó en el cap. 4). En algunas representaciones, sobre todo con públicos menos multitudinarios o más íntimos, los Negritos culminan su actuación y concluyen el espectáculo con unas coplas específicamente chuscas y trasgresoras, a veces actualizadas con nuevos temas y siempre recitadas en español. Al igual que se verá en otros negros o payasos mesoamericanos y zapotecos, como los que se analizarán en la Sierra, estas coplas además de humorísticas y sexualmente trasgresoras, tienen un contenido esencialmente “extrañado”, un humor acatrinado o propio de “citadinos” (también “ladino”, según identifica Reifler, 1986:76 en las *bombas* de los negros zinacantecos), a quien, al igual que a los negros, se podría atribuir una serie de comportamientos desviados y sexualmente excesivos⁴².

⁴² Estas coplas, además de picantes, suelen incidir, aunque siempre de manera ambigua y alterna, a un exceso de actividad (una alusión, a veces también sexual), o bien, a su ausencia (la pereza es, a su vez, cultural y especialmente reprobada). Así, por ejemplo, algunas coplas de un pueblo de este Valle se cantan con estribillos y varían entre:

(con música) *un poquito trabajar, un poquito descansar* (bis)

ó

para poder trabajar primero hay que descansar (bis)

ó

yo no voy a trabajar, ya me voy a descansar (bis)

Añaden a estos estribillos algunos albures y una ejecución dramatizada de una vertiente de su papel como unos “presentadores” (o maestros de ceremonias), similar al de otros payasos a comentar; por ejemplo:

(con música) *es que yo no trabajé y si descansé* (bis)

Y añade recitando:

*este negro ya se va, de ustedes se despide
va a besar a su negrita que les espera*

Además del contenido de los versos y su prevalencia –que casi configura un género propio, apreciable también en la Sierra-, resultará igualmente relevante cómo los Negros introducen o alternan unos bailes a menudo toscos o pueriles; y, sobre todo, el modo estentóreo y grandilocuente, esencialmente chusco o defectuoso, con el que declaman, confundiendo palabras u olvidando frases. Estos lapsus generan una especial hilaridad y son, a su vez, un recurso cómico recurrente de unos Viejos o Malviejos a analizar.

Asimismo, los Negritos remedan algunos de los parlamentos de los actores, invirtiendo, obscena, a veces incluso sacrílegamente, las enunciaciones belicosas y esencialmente piadosas de éstos. También remedan algunos rituales terapéuticos (las limpias), cada vez menos locales, pero de estilo compartido por curanderos de toda la región; ésta es, además, un pantomima recurrente en los cómicos mesoamericanos (imitan a brujos, magos y pueden llegar a desafiar la autoridad de unos más tradicionales o locales). Acentúan sus discursos con unos aullidos ululantes y voz impostada. Dedicán también algunas bromas o albures, en zapoteco, a músicos, espectadores y funcionarios. Hacen, asimismo, indicaciones útiles o servicios a los actores. Aún así, todas éstas quedan disimuladas por su actuación o amortiguadas por las máscaras.

Los *Negritos* se caracterizan por su dinamismo y actividad incesante, por la inconstancia e impostura de sus movimientos, en un constante remedo chusco y desarticulado de la corrección de los danzantes. Sólo en algunos desfiles y coreografías acompañan a los bandos o se enlazan en las secuencias de baile. Habitualmente, por el contrario, deambulan entre las filas y el público, o corren sin un destino claro u objetivo aparente salvo molestar a chicos y muchachas con el “robo de besos”⁴³. Bromean con el público, parodian el paso de los danzantes, o el andar y gestos de paseantes o turistas desprevenidos. Algunas intervenciones podrían resultar ofensivas o groseras, también indiscretas al revelar relaciones “entre besos”. En algunos momentos exageran o invierten las acciones más dramatizadas de la danza o del propio desenlace, enzarzándose en escaramuzas paralelas o duelos cómicos, haciendo uso de sus látigos y de otra parafernalia como los tronos, sillas o pañuelos, imitando “corridas de toros”.

Pero, sobre todo, estos Negritos quiebran la “formalidad” de la actuación de los danzantes –una de las más particulares e idiosincrásicas esencias de estos Aztecas-, desafiando su solemnidad, pero no su trascendencia ritual o misión dramática, con la que éstos prosiguen inmutables e imparablemente. El carácter trasgresor de estos Negritos y su

*sabe que el negro llega y él le pide
y si el negro se tarda, pues ella se desespera*

Se han integrado, posiblemente de manera relativamente reciente, unos versos de reivindicación indigenista:

*nuestra cultura milenaria
es como la flor de la tierra
se cultiva en la vida diaria
y su esencia jamás se entierra*

U otros en los que refiere *somos hijos de Quetzalcóatl (...)* y a la depredación de los españoles de *nuestra cultura amada (...)*.

⁴³ El “vagabundeo” -representado en los primeros códigos coloniales por personajes con las piernas en dirección opuesta al tronco o brazos-, estaba asociado con conductas socialmente impropias y exceso sexual (Sousa 1998:365 y 369). La ausencia de compostura, la desarticulación o asimetría en las extremidades durante los bailes serán rasgos recurrentes en muchos *campos* y cómicos zapotecos a analizar, vinculados también con actitudes o acciones sexualmente trasgresoras. Se verá el movimiento incesante de las *Chihuahuas*, en este mismo repertorio local, y de otros en la Sierra.

cuestionamiento no sólo de las reglas dramáticas sino también sociales, se materializará en sus agresiones mutuas –casi las más gráficas y flagrantes de la escenificación-, a veces dirigidas al público, actores, incluso funcionarios. Así pues, éstos constituirán, por encima incluso del Bando Español, no sólo el auténtico contrapunto a la “forma” y “esencia” del bando Azteca, sino también una fuente de tensión y alienación intrínseca, en el seno o matriz de ese “bando”, no tanto de Aztecas sino más precisamente de “Danzantes”, una categoría ontológica además de dramática en la que se indagará. Esta “oposición interna” cuestionará ulteriormente otras interpretaciones previas de la Danza.

El desarrollo del argumento y la puesta en escena.-

Esta Danza, al igual que otras danzas bélicas de México o Oaxaca, como se verá en la Sierra, están particularmente relacionadas con libretos o piezas teatrales y poéticas coloniales, a su vez vinculadas a un género épico hispánico, habitualmente menos doctrinal, que tuvo su auge en el Siglo de Oro. Las primeras morismas representadas en Oaxaca se remontan a 1539 (Harris, 2000:124). Las bien documentadas y estudiadas representaciones de “La Conquista de Rodas” o la de “Jerusalén” de ese mismo año, en la Ciudad de México y Tlaxcala respectivamente, se pueden considerar modelos germinales de este género colonial⁴⁴. De igual modo, una farsa cortesana sobre “La Conquista de México” ya fue representada en México en 1566 por el hijo de Cortés y la Malinche (Warman, 1968:80). Inversamente, “La prisión de Moctezuma” o las “comedias de indios” se convirtieron, ya en este siglo XVI, en tópicos populares del teatro ibérico (en Bonfiglioli ed., 1996:34-35). Además de otras piezas de temas bíblicos y doctrinales que se comentarán, estas representaciones bélicas se convirtieron en instrumentos evangelizadores y propagandísticos de un poder hispánico, después nacionalista.

En Oaxaca, los dominicos además de artífices y difusores de autos y dramas sacros, a veces incluso en lenguas indígenas, lo fueron también de este género pseudo-bélico y evangelizador, propagado en las parroquias oaxaqueñas a su cargo, como se verá también en la Sierra⁴⁵. De hecho, un drama poético del siglo XVIII sobre “La Conquista”, posible copia de otra obra anterior, y procedente del convento principal de Cuilapan, se perfila como un libreto germinal e influyente no sólo de la versión de la Danza de esa población, sino de múltiples aspectos, sobre todo argumentales y de repertorio, en todas las de esta región⁴⁶.

⁴⁴ Ver Bernal Díaz (1968: Cap. CCI) o comentarios sobre estas representaciones en Arroniz (1979) o Gutiérrez Estévez (1993:340-43).

⁴⁵ Entre estos autores se contarían Melchor de San Reimundo, Vicente de Villanueva o Martín Jiménez, con autos en mixteco y chocho, referidos por Burgoa (en Méndez Aquino 1997:347 y Horcasitas 1974:27).

⁴⁶ Esta obra poética y dialogada, con acotaciones escénicas, para la música y el baile, el llamado “Código Gracida Dominicano”, procede al parecer de Cuilapan, población en la que se escenifica otra de las versiones más populares de La Pluma (Arroyo y Martínez, 2006). La acción, desarrollada en once escenas, comienza en España y acaba con la “prisión” de Moctezuma. Su elenco de personajes (enumerado en notas anteriores) está particularmente vinculado a de muchas versiones posteriores, incluyendo al paje de Cortés, el teotil y una duplicación de las dos doncellas. Por la orientación esencialmente doctrinal de sus contenidos –la misión de Cortés como propagación de la fe verdadera, la supresión de los falsos dioses y otras prácticas-, se suele atribuir a alguno de los dramaturgos dominicos de estas diócesis oaxaqueñas (Méndez Aquino, 1997:350).

Los sucesivas recreaciones y reescrituras de esos parlamentos, ya menos canónicos o de carácter más local, derivados de ese o similares textos, se transmitían en precarios cuadernos y folios. Estos parlamentos eran, además, tradicionalmente conservados en estos pueblos indígenas por los *maestros de danza*, no siempre alfabetizados o ni siquiera bilingües. Aún con textos “oralizados” o tergiversados por las múltiples transcripciones y memorizaciones, así como por la influencia de las distintas corrientes (evangelizadoras, nacionalistas e indigenistas), este grupo de danzas de la Pluma, mantienen una trama, retórica y un elenco parejos a los de ese texto “canónico”, que se apreciará incluso en versiones apenas dialogadas o solo danzadas.

Como ya se ha comentado, esas corrientes nacionalistas desde mediados del siglo XIX, proscribieron las versiones derrotistas, basadas o inspiradas en textos similares a los de “La Conquista”, fomentando o proponiendo nuevas versiones o recreaciones (Loubat, 1900; Gillmor, 1943). Por otro lado, a esta época se remontaría también una promoción de versiones sólo danzadas o que terminaban en la Noche Triste; y dataría quizá también la introducción del título de la danza como de la “Pluma” o “las Plumas”, presentes en los tocados y también en la ofrenda de Moctezuma a Cortés, por contraposición al título de “La Conquista”, según se la sigue conociendo en otras regiones o aún en la Sierra⁴⁷.

Aunque esas corrientes influyeron definitivamente en las danzas y contribuyeron en una glorificación del bando indígena o Azteca, no se debe olvidar que otros parlamentos más “antiguos”, aunque exiguos y fragmentarios, siguieron representándose. Asimismo, algunos de sus aspectos, más tradicionales, incluso de una interpretación de la Danza desde una perspectiva oral, podrían haber quedado subyacentes a lo largo de esta evolución, como el carácter esencial de la confrontación (inicialmente religioso y moral, incluso mitológico y ritual, que después derivaría en otro más político e histórico), ciertos estereotipos de los bandos y algunos elementos episódicos de la organización, por no insistir, aún, en una concepción más global de la Danza, como “evento total” e insertada en un contexto social). Con todo, en las versiones dialogadas, incluso también en las eminentemente danzadas, se podrán apreciar, aún con muchos de esos matices locales, un elenco y una estructura episódica canónica o convencional, presente a su vez en otras “morismas” hispánicas (ver Brisset, 1988) y americanas (Bonfiglioli ed. 1996: cap. Introd.).

Estos aspectos o rasgos subyacentes a lo largo de la evolución y de las versiones de la danza, han dado lugar a varias paradojas escénicas, entre ellas la exaltación de un bando que capitula religiosa y, a veces también, militarmente, sobre todo en las variantes dramatizadas. Asimismo, la ejecución danzada únicamente por parte del Bando Azteca, un aspecto canónico del estereotipo del “indio”, se puede explicar también por una escasa alfabetización -con la dificultad en la transmisión y enunciación de parlamentos en castellano que esto conlleva-, habría contribuido ulteriormente en el afianzamiento de las partes danzadas sobre las parlamentadas y, consecuentemente, en el protagonismo de ese bando.

⁴⁷ Las plumas aparecen como ofrendas recurrentes en época colonial (Sousa, 1996:112) y casi hasta el presente, al menos en la Sierra. Otras etimologías del título de la danza en zapoteco, como “zahatoviguetza” o “zahilaguetza”, propuestas por otros autores o sus informantes, no han podido ser verificadas; en el ZQ esta danza es sólo definida como *Wgyàa'ah*, del verbo *rgyàa'ah*, bailar.

Así pues, esta exaltación del Bando Azteca se puede explicar por varios motivos, además de por la glorificación indigenista o por una particular tradición “indígena” de baile. Asimismo el estereotipo de una genuina “ritualidad” no sólo danzada sino “teatralizada” o “ficcionalizada”, se verá reflejada también en otros bandos paganos o “gentiles”, como en el caso de los Moros y otros de la Sierra a comentar. Con todo, el modo de preservar y perpetuar estos textos, y sobre todo de llevarlos, aún fragmentaria incluso mecánicamente, a escena ilustrará algunas de las connotaciones simbólicas que se confieren estos documentos y a la escenificaciones de sus contenidos.

Se indagará, sobre todo, en una serie de paradigmas recurrentes de la teatralidad zapoteca que se podrán considerar de carácter mesoamericano, incluso amerindio. Esta teatralidad se centra, eminentemente, en la “otredad”; asimismo es recurrente una representación siempre alienada de la “ancestralidad” (y consecuentemente de la propia identidad) que se podrá apreciar, igualmente, en la caracterización de este Bando Azteca. Estas representaciones alienadas aparecen también en otros medios (como en una narrativa reciente o la mitología), y se verá en relación a una concepción y desarrollo de la vida social y cotidiana como exacerbadamente “teatralizada”. De manera contraria el “teatro” o la “ficción” se perfilarán como una versión contrapuesta, cuando no invertida, de una concepción idealizada de sociedad (y de la identidad) que se pone en acción (o “escena”), en y durante la interacción social, primordialmente durante una ceremoniosidad cotidiana o protocolo social.

Como se verá, estas danzas, aún reivindicativas en muchos aspectos de esos bandos paganos, se centran, sobre todo, en esa representación de la alteridad, pero en lo que ésta tienen de inherente o propio. Por otro lado, estos antepasados, en contra de las reivindicaciones de algunos nuevos sectores, no son tradicionalmente reclamados para su “resurgir” o “retorno”. Estos Aztecas -ni siquiera bajo una supuesta concepción cíclica de eras o generaciones- serán presentados bajo un deseo de “vuelta al pasado”, ni como propuesta de futuro; sino que, se verá, este Bando, así como el resto de actores, estarían representando un presente -aunque alternativo o paralelo, similar a como se interpreta también el ámbito de los difuntos- en continua interferencia con la vida social y sus agentes.

Las puestas en escena más completas de Santa María, incluso en sus versiones sólo danzadas, pueden llegar a prolongarse durante más de 8 horas. Aún así, éstas se reparten -o reiteran ciertos pasajes populares- a lo largo de las diversas jornadas, distendidas además con frecuentes “descansos”. Estos intermedios, en realidad unos episodios igualmente constitutivos, en los que actores “conviven” e interactúan con funcionarios y patrocinadores en los márgenes del escenario, resultarán cruciales para enmarcar la Danza; y no sólo en un contexto ritual, sino en una red política y social, como “ofrendas cívicas” o pactos de reciprocidad entre esos distintos equipos patrocinadores y ejecutores de la fiesta o su danza, así como entre instituciones (incluso entidades) a quiénes todos representan en un nivel simbólico.

En las representaciones en las que participa el bando Español, además de las recitaciones, se desarrollan ulteriores coreografías, más que de danza, en coordinaciones por grupos o como “movimientos de tropas”, que simulan alardes o asedios, también luchas o duelos estilizados. En estas ocasiones los *sones* (unidades tradicionales de música o danza,

también con cierto contenido argumental o dramático), fundamentalmente interpretados por los Aztecas, quedarán parcialmente supeditados a las recitaciones; aún así estas enunciaciones serán siempre de difícil recepción y de menor impacto en el público, sobre todo en comparación con el atractivo de la danza y la música.

Tanto en uno como otro tipo de escenificación, parlamentada o sólo bailada, una parte importante de la acción y de la atención recaerá sobre los Negritos. Éstos, además de remedar a todos los actores, dramatizando sus miedos y otras peripecias, materializan o sobrellevan muchas de las tensiones, veladas en la recitación o por la estilización, siempre armoniosa, de las coreografías. Estos personajes traducirán o sintetizarán, así, la naturaleza del conflicto dramático, pero también de un sentido más general de la Danza, relacionado con ámbitos y tribulaciones “ánimicas”, que va más allá de lo propuesto en los parlamentos, y que queda subyacente en una visión general de la Danza como representación de un mundo especular, “espiritual” y extrañado, cuando no invertido.

Aunque no se descarta la próxima reposición de la versión parlamentada, hace ya varios trienios que no participa el Bando Español en Santa María, desplazado por la creciente exaltación -casi una nueva “sacralización”-, del bando Azteca o “indígena”. Esta relegación del bando Español no sólo se explica por las reivindicación indigenistas, sino por una plenitud simbólica y dramática -así como respecto a los compromisos rituales y sociales- alcanzada y cubierta por el grupo estructural de Danzantes: Aztecas, Malinches y Negritos, unos sub-grupos o equipos con funciones dramáticas propias, que se verán reiterados similarmente en otras danzas.

Así, por ejemplo, la tensión bélica o dramática provista anteriormente -y ahora solo de modo parcial y ocasional - por los Españoles, quedará suplida por los Negritos, en torno a los cuales se articula actualmente el conflicto o una contraposición esencial a la exhibición de corrección moral, corporal y cívica de los otros participantes, ahora específicamente delegada en los Aztecas. Este grupo de Danzantes bastará, en efecto, para articular y asumir los dilemas simbólicos o teatrales, así como los compromisos fácticos o sociales de la Danza, sin necesidad de involucrar a los Españoles. Así, los Aztecas y Malinches como “danzantes”, pero también como “cristianos en potencia” (cuando no “en plenitud” como evidencian sus emblemas y reverencia a los santos), como patrocinadores y ejecutores, y en contraposición dramática y social a los subalternos o Negros, completarán el mensaje moral y la misión cívica, además de ritual, de esta Danza. Este sentido o re-orientación en la evolución de la escenificación elude, además, las paradojas de una derrota militar con triunfo religioso, aunque continúa lidiando con las propias de cualquier identidad -y de las amerindias, en particular- en continua tensión y cambio.

A pesar de estas reinterpretaciones y transformaciones estructurales de las actuales escenificaciones zapotecas de la Pluma, conviene señalar la “secuencia argumental” de las representaciones parlamentadas, en este caso de Santa María. Esta secuencia, canónica, subyace también en las sólo danzadas y en una concepción global de estas danzas. De hecho, algunas de sus “constantes” narrativas y episódicas, serán también recurrentes en muchas danzas bélicas a analizar. Asimismo, esta secuencia y algunas de sus constantes (a especificar eventualmente como unos “mitemas dramáticos”) resultarán cruciales, en una ulterior comparación con otras del prototipo bélico en este contexto etnográfico. Esta secuencia argumental se puede resumir en las siguientes unidades, en las que se insertan y alternan las intervenciones bailadas con los principales actos y episodios dramáticos:

- 1) Desfile y presentación, aún en la metrópoli, del Bando Español y de su misión evangelizadora, con arenga bélica y piadosa de Cortés.
- 2) Presentación del Bando Azteca; exaltación del vigor y valentía de los Aztecas, del esplendor del imperio y de su corte. Se dramatiza con exuberantes coreografías de Moctezuma en compañía de ambas Malinches y en un “registro” o reconocimiento de los distintos aliados.
- 3) Encuentro de ambos bandos con coordinaciones en filas y choques de espadas contra cetros (Negritos chocan fustas). Declaración de intenciones de Cortés a un distante Moctezuma.
- 4) Nuevas coreografías aztecas y bailes de las Malinches. Sueño o visión de Moctezuma (acompañado por las Malinches), con augurio nefasto; sus aliados rodean y reconfortan al Emperador.
- 5) Coordinaciones y alardes guerreros del bando Español; amenazas de Cortés y desafío entre los bandos en círculos concéntricos y espiral (dirección solar).
- 6) Recomposición del bando Azteca; nuevos bailes en solitario de Moctezuma y entre sus guerreros. Baile de las Malinches. Segunda amenaza de los Españoles.
- 7) Embajada de Alvarado y Cortesito ante Moctezuma. “Conversión” (acepta la cruz) y entrega de doña Marina como canje para la paz; ésta es escoltada al lado Español. (Este canje aparecerá con distintos prisioneros en otras variantes bélicas a analizar)
- 8) Serie de bailes de celebración y distensión de los Aztecas.
- 9) Ataque traicionero del Bando Español -a pesar de la entrega de la niña- o *1ª Guerra*; amenaza española con formaciones en filas. Bailes y duelos estilizados, coordinaciones en círculos y parejas que culminan con entrega de armas y derrota del Bando Español (la *Noche Triste*).
- 10) Dramatización bailada de la celebración de la victoria azteca. En algunas versiones regionales termina aquí la danza)⁴⁸.
- 11) Nuevas coordinaciones y círculos de combate o *2ª Guerra*.
- 12) Tras éstas dramatizaciones de lucha, los Aztecas, arrodillados ante la iglesia, se descubren de sus penachos (y, en algunas representaciones, entregan sus armas). Como se retomará, este gesto particular de “descubrirse” ante la fachada del templo es, sin embargo, un acto habitual de respeto y reverencia ante los santos. Este acto podrá ser, pues, interpretado no tanto como una “derrota” sino como “victoria del cristianismo”; de hecho, está asociado, antes más explícitamente o como aún sucede en otras versiones y danzas bélicas, a “sones del bautismo”⁴⁹.

⁴⁸ Ver Brisset (1996:74). Así se hace, al menos desde la década de los 30, según refiere Parsons (1936:256)

⁴⁹ Anteriormente, en algunas versiones de la Pluma, como en otras variantes bélicas, se dramatizaba más gráficamente una captura o “prisión” de Moctezuma, así como su liberación (tampoco con fundamento histórico) por Cortés, en un “renacer” a la “nueva vida” del cristianismo a través del bautismo; actualmente ni esta captura, ni su conversión son explícitas. De manera igualmente significativa -aunque aún más flagrante, por una divergencia con los parlamentos que se siguen- tampoco se dramatizará la muerte o bautismo del rey moro Desiderio, a comentar en la Sierra. Este rey, aunque sí es escoltado por un grupo de “guardia” o custodia que dramatiza su captura y acepta, incluso, la cruz, pidiendo amparo cristiano (como también es frecuente en las morismas hispanas), no dramatiza el trance de la muerte o del bautismo, explícito en los parlamentos. Se debe recordar que una de las principales connotaciones del bautismo es su carácter “vivificador”, a la “nueva vida del cristianismo”; pero también la preocupación que suscitó entre el clero la apropiación dramática, mimética, por parte de los indígenas de actos y gestos rituales trascendentes, como los sacramentos.

- 13) Se culmina con bailes finales de todos los Danzantes; es decir, con elaboradas coreografías grupales de todos los Aztecas, con Moctezuma nuevamente flanqueado por las dos Malinches, a los que se suman los Negritos, con sus remedos mímicos y algunas pantomimas.

Estos bailes finales son habitualmente interpretados por los vecinos como de *celebración o reconciliación*. Además estos sones tienen una faceta *chusca*, con la interpretación paralela de los Negritos, al tiempo que se desarrollan las coreografías y, a menudo, con una pantomima final de “toreo”, en la que se pueden intercalar, además del juego mímico habitual, cantos y nuevos pasos de baile. Los Negritos se retan y embisten haciendo uso de una silla como cornamenta, y con un pañuelo como capote, alternando un son musical y varias coplas. El que actúa como “toro” acaba derribando al “torero” quien, aún así, siempre se levanta y retoma, con agilidad, nuevos pasos de baile. En las representaciones de grandes festivales, sin embargo, las coplas o la pantomima se limitan u omiten, porque no resultan audibles y requieren, se dice, de un público mas reducido e íntimo⁵⁰.

Esa pantomima o lucha final de los Negritos, parodia una “corrida”, una diversión hispana o urbana, al menos en su origen, aunque hoy ampliamente difundida en los jaripeos de estos pueblos. Este tipo de pantomima (un “mitema dramático”, como otros episodios recurrentes, también parlamentados), será enmarcada como una secuencia reiterativa de cómicos de éste y el otro prototipo; en particular de unos Viejos o Abuelos carnavalescos, mediadores o protagonistas de tales diversiones en múltiples danzas a comentar. Otro rasgo humorístico de la actuación de los Negritos, paralelo al de los Viejos, será el modo en olvidan o trastocan el contenido de las coplas, confundiendo palabras con albures; también en esta afección senil, la incorrección discursiva y protocolaria, los Negritos se asimilaran a esos cómicos, sobre los que se indagará.

Algunos autores han interpretado estos bailes aztecas finales como una “resurrección”, de Moctezuma. Aunque sin los tintes mesiánicos en un sentido indigenistas que éstos le otorgan, este resurgir se podrá vincular con una visión más canónica, como la de la “nueva vida del bautismo” ya comentada; pero sobre todo con otras derivaciones simbólicas o mitológicas a comentar (o, quizá, más similares a las identificadas por Reifler, 1989, en el sur de México). Cohen, por ejemplo, asocia explícitamente este pasaje con un “restablecimiento del orden anterior a la Conquista” (1993:152) que aquí, sin embargo, será discutido. En modo diverso aunque con una similar reivindicación indigenista, otros investigadores han asumido esa reivindicación, así como una diferenciación -en realidad poco estricta, como se viene argumentando- entre un Negro como Azteca y otro como Español, atribuyendo al primero la capacidad para sofocar al “Español” durante la corrida, revirtiendo así, en esta última o “tercera batalla”, la derrota “indígena” (Harris 2000:249-250).

Ambos autores atribuyen, implícita o más explícitamente, este carácter mesiánico al regreso de Moctezuma, como una reversión histórica o acto simbólico de resistencia al Estado y a una presión exterior o extracomunitaria. Estas propuestas serán discutidas y re-enmarcadas abajo, sobre todo en ese supuesto sentido indigenista y mesiánico. Si bien esta

⁵⁰ En algunos pueblos, en cambio, los Negritos siguen enunciándolas, incluso usan micrófonos. Aunque variables entre pueblos, y en continua renovación, estas coplas se asemejan, configurando un género a comentar, también en la Sierra, cómico y además propio de un humor si no específicamente “citadino”, sí “extrañado” en distintos modos.

Danza, como otras a analizar, están proponiendo “un mundo alternativo”, no será el mismo que estos autores sugieren. Este sentido no es exactamente político, ni siquiera étnico (o sólo, quizá, en algunas facetas, a comentar, por el solapamiento de una identidad étnica, más bien ontológica, con una identidad moral); sino que, como se propondrá, este sentido es de carácter moral y con referencias mitológica. Este “mundo” sugerido o propuesto en las danzas es idiosincrásico y de rasgos culturalmente locales y actuales, no pretéritos. De hecho, como se sugerirá, esta batalla entre los Negros, no sería tanto un “tercer” o conclusivo enfrentamiento entre los bandos, sino una batalla o actuación “paralela” y simultánea, entre personajes desdoblados e invertidos en distintas dimensiones; y no sólo de los protagonistas sino, incluso, de todo el conjunto de actores. Esto requerirá de una ulterior reflexión en estos personajes, no sólo teatrales sino como encarnaciones rituales y sociales de unas “personas” zapotecas, histórica y culturalmente constituidas, en conexión, incluso co-sustanciación, con otras entidades sobrenaturales o sagradas.

3. La interpretación de La Pluma y otras danzas bélicas. Apuntes desde una perspectiva “carnavalesca”.

En una secuencia inmediatamente posterior a estos bailes grupales finales o “desenlace”, -o más bien, al mismo tiempo que éstos se desarrollan-, los Negritos pueden proseguir con sus bromas y movimientos desarticulados, enzarzándose en una última escaramuza que, como las anteriores, parodia e invierte los movimientos, batallas y duelos protagonizados por los otros actores. No se puede olvidar que los Negritos “interfieren” a lo largo de todas las representaciones, también en las sólo danzadas, generando desorden en su desarrollo general e imitando chuscamente las coreografías, como en una “sombra” o ámbito paralelo al del escenario, o más bien, de espejo invertido. Además, la inconstancia y volubilidad de los Negritos, su carácter alterado y trasgresor, así como la ambigüedad de sus emblemas, dificulta, como ya se ha comentado, su adscripción a cada uno de los bandos, lo que impide atribuirles la conclusión categórica del conflicto que le han atribuido los autores citados; la esencia del confrontación queda, a su vez, profundamente intervenida por su presencia. De hecho, a pesar de sus luchas intestinas, los emblemas de los Negritos resultan más parejos que disímiles entre sí; y, sobre todo, se oponen, de manera esa sí radical, a la corrección dramática y coreográfica de todos los actores o danzantes, ya sean de uno u otro bando.

Los Negritos se caracterizan, pues, por una presentación personal, una gestualidad y un comportamiento siempre invertidos, tanto respecto a uno como a otro bando, aunque en la práctica estén esencial y prácticamente vinculados a los protagonistas Aztecas, incluso a su servicio. A pesar de su papel, aparentemente secundario, estos Cómicos resultarán cruciales en el desarrollo de la actuación, así como en una interpretación general de la Danza. Aunque algunos estudios han señalado, como se acaba de citar, la capacidad de los Negritos para invertir un desenlace canónico, su importancia será planteada aquí desde parámetros diversos a la reivindicación de una identidad étnica y política. Los Negritos serán fundamentales por su capacidad para trastocar el orden, pero no sólo el dramático o escénico, sino un orden fáctico que transcurre paralelamente al del escenario (aunque también lo intersecta), trascendiendo “lo representado”. La Danza debe ser interpretada en función de una visión más global del mundo. Como revelan algunos datos etnográficos ya comentados, el mundo o la “realidad” se concibe segmentada en distintos planos, uno cotidiano y otro “espiritual”, ambos “en construcción” y mutuamente relacionados e intervenidos por la acción ritual y por la injerencia de “personajes” o entidades sobrenaturales, a veces inherentes a la propia persona.

Así, aunque algunos de esos estudios, incluso algunas connotaciones recientes de la danza (i.e. coplas y otros discursos “indigenistas”) muestran el potencial esencialmente oral y escénico de los Negritos para tergiversar ese argumento canónico o de los parlamentos, esta actuación y sus implicaciones deben ser ulteriormente matizadas. Este cuestionamiento no sólo se basará en una ausencia de adscripciones categóricas de los Cómicos a los bandos, sino también en la necesidad de redefinir las categorías de los propios bandos y sub-bandos (y sus supuestas adscripciones emocionales), igualmente preestablecidas desde la tradición culta; y como se viene argumentando y se confirmará estas resultarán ser, finalmente, muy diversas de las que se articulan en la puesta en escena y desde su concepción “total”.

Asimismo, las matizaciones etnográficas de esta concepción “total” a comentar, derivarán en ulteriores interpretaciones del propio conflicto y de su naturaleza, más allá de su estricta lectura como reivindicación de una “identidad”. Aunque los marianos están asumiendo una, relativamente nueva, identidad, no solo local o comunitaria, sino “indígena”, incluso “zapoteca”, por oposición a otra foránea, incluso, a una presión institucional o del “Estado” como propone, por ejemplo, Cohen, supuestamente simbolizada por los Españoles o Soldados, este tipo de análisis parece obviar importantes premisas, paradojas y derivaciones de la Danza. Así, por ejemplo, aunque en ésta y otras representaciones puede haber una reivindicación anti-española, esta estaría referida a unas vertientes más inmediatas de lo foráneo (lo urbano, mestizo, catrín, mexicano, incluso lo “castellano-parlante”), con las que estos vallistas están, sin embargo, cada vez más integrados. De hecho, el bilingüismo entre estos zapotecos está quebrando el tradicional solapamiento entre identidad étnica y lingüística, apreciable, sin embargo, bajo ese binomio y en similares representaciones en otros grupos más conservadores o monolingües (ver, por ejemplo, Gossen, 1992).

Del mismo modo, la gradual supresión del bando Español en casi toda la región de los valles, así como la exaltación de una identidad esencialmente “cristiana” -con atributos o emblemas dramáticos explícitos, además de inherentes a la propia realización de la Danza y su *promesa*-, incluso también de una identidad “mexicana”, representadas en el bandos Azteca, cuestionan ulteriormente esas anteriores interpretaciones “identitarias” y “étnicas” de la Danza. En este sentido, por ejemplo, también la posición de la Marina, aunque “canónicamente” perteneciente al bando Español, actúa en un plano siempre equivalente o paralelo al de la Sehuapila; esto confirmaría o constituiría una prueba escénica de ese intento, sino de conciliación, sí de incorporación de la otredad, que desafía su habitual interpretación como “traidora” al bando indígena.

Un análisis contextual de los personajes, en relación a otras danzas y materiales etnográficos, revelará un conflicto de carácter moral, incluso ontológico y cósmico. Este será interpretado desde nociones más mitológicas y simbólicas que historicistas o de reivindicación étnica, aunque puedan tener algunos puntos en común. Por ejemplo, este estilo de dramatización, en el que los Cómicos remedan a los protagonistas y actúan invertida y simultáneamente en unos márgenes del escenario, se verá igualmente reiterado en otras danzas de la Sierra (como la de Moros) carentes, sin embargo, de las connotaciones políticas e históricas más precisas que ha ido adquiriendo la Pluma. Los emblemas y acciones recurrentes de estos personajes en distintas danzas, incluso de varios “prototipos”, carnavalesco y bélico, verificarán este enfoque más mitológico y ritual, o menos historicista o político. Y que se podrá aplicar no sólo para las danzas, sino también para un concepto más amplio de “teatralidad”, proponiendo nuevas vías de análisis para otras puestas en escena ceremoniales o también sociales (Ver cap. Carnaval).

Antes de apuntar algunas de esas propuestas, para el caso de la Pluma y para su posible aplicación en otras danzas, conviene recapitular y volver a incidir en las características e implicaciones simbólicas aparejadas a los personajes y los bandos, en sus emblemas, relaciones mutuas e, incluso, en sus contradicciones y tensiones internas.

Conviene insistir en cómo, los Negritos (al igual que se verá en *Campos* equivalentes, en versiones de la comarca o en morismas de la región a analizar), aunque puedan vincularse, siempre temporal o precariamente a alguno de los bandos, su asociación será siempre transitoria y nunca categórica. De hecho, tampoco aparecen recogidos o asignados a cada uno de estos bandos en la mayoría de los elencos y relaciones escritas de esta región. Así, además de improvisados, estos personajes resultarán “esencialmente” mudables” o fluctuantes en su adscripción, cuando no “miméticos” o eminentemente atraídos por la “otredad”, ya sea hacia Aztecas, Españoles o incluso turistas a quienes también remedan. Aunque alguno pudiera llegar a ostentar colores similares a los de unas banderas nacionales, estas relaciones estarían siempre difuminadas, cuando no invertidas⁵¹. Los Negritos (incluso, suponiendo, su mayor adscripción a lo hispano) están, pues, esencialmente extrañados o “alterados” respecto a todos los actores; son animalescos y volubles, “informales” e inconstantes, cuando no específicamente “diabólicos”. Una de sus principales características será, precisamente, esa flexibilidad para adscribirse a uno u otro bando pero, sobre todo, para oponerse a ambos. Se podría, incluso, llegar a precisar que su oposición es ante unos “cristianos”, ya sean éstos “viejos” como los Españoles, o “nuevos” como unos Aztecas o sus derivados “indígenas”.

Los Aztecas, por otro lado, encarnan actualmente la corrección moral, así como la armonía y la compostura, tanto en su presentación personal como grupal, sobre todo, según ha evolucionado la Danza en las últimas décadas, con sus esmeradas indumentaria, y unas coreografías cada vez más elaboradas y complejas. Aunque éstas coreografías se han vuelto acrobáticas, incluso atléticas, las nociones zapotecas del cuerpo aparejadas a esta ejecución resultan, aún así, diferentes de las de concepciones “ejercitadas” del cuerpo (aunque quizá no tanto en un sentido foucaultiano) y de su culto individualizado, en algunos aspectos, de las culturas “deportivas” como algunas occidentales. Aún así, no se debe obviar una influencia “penitente” del catolicismo popular en estas ejecuciones danzadas; así como de otras tradiciones más locales, que exigen de otras disciplinas, a veces purificaciones, ante procedimientos rituales de “tránsito” o reconversión, social o espiritual, que se puede atribuir a estos danzantes⁵².

Una parte fundamental del voto o *promesa* de estos danzantes es, no sólo la realización o cumplimiento físico de la danza, sino su ejecución total, en un máximo de armonía y perfección, insertada, a su vez, en un correcto ciclo ceremonial, cívico y social. Así, no sólo los Danzantes, sino todos los actores (a excepción quizá de los Negritos, que son “invitados” a participar e improvisar) deben consumir todas las secuencias parlamentadas y bailadas *al completo*, exigiendo de un gran esfuerzo personal y social, extremando la avenencia y sincronización con el resto de actores, músicos y organizadores, dentro y fuera del espectáculo. Asimismo deben cumplir, pues, con todas las exigencias y procedimientos ceremoniales, públicos y privados, igualmente pautados y secuenciados en distintos ciclos de ofrendas, banquetes y bailes bajo reglas muy precisas.

⁵¹ Por ejemplo, en pueblos vecinos (Brisset, 1996:88), un Negro llevaría rojo y amarillo, pero el otro vestiría de rojo y negro, colores también asignados uniforme español en esa versión. Algunos emblemas de las Malinches estarían también, como se ha comentado, compartidos, difuminados o intercambiados entre ellas. Estos “intercambios”, aún incluso “confusiones”, podrían responder igualmente a otro esquema simbólico, como se verá, por ejemplo, en el cambalache de banderas en la danza de Moros de la Sierra, entre la turca y la castellana, en función de otras atribuciones a colores y emblemas.

⁵² Los ayunos, purgas o la abstinencia sexual, previa a algunos procedimientos rituales son frecuentes en esta región, aunque quizá más en la Sierra.

Así pues, no sólo estas minuciosas e internamente armónicas coreografías están dirigidas a los santos, incluyendo genuflexiones y otras reverencias explícitas a las distintas imágenes de la iglesia, sino que esta ofrenda danzada, como otras materiales, se dirigen también a otros organizadores y funcionarios de la fiesta, como delegados terrenales de esas entidades, así como a los músicos y otros participantes en el sostenimiento de las tradiciones, de la fiesta y de las redes sociales que la hacen posible. Además de las distintas celebraciones, por ejemplo, en casa del Moctezuma, se debe recordar también el homenaje final a las familias de los participantes o baile público del *cierre trienal*. Como en otras danzas y sus puestas en escena paralelas a comentar, los Funcionarios, como representantes terrenales de poderes sobrenaturales, interactúan en este contexto ceremonial con los Danzantes, también unas personificaciones (cuando no “encarnaciones”) de lo sagrado, destinadas a preservar o propiciar un bienestar esencialmente comunitario.

Esta corrección de los Aztecas –incluso menos elaborada pero paralela en el caso de los Españoles- tiene un fuerte contenido formal que, como se está sugiriendo, es también de carácter moral y cívico. Además, la ejecución de la Danza, como perpetuación de una *costumbre*, contribuye en la celebración general de la fiesta; pero también, de manera concreta, en la continuidad de todo su sistema comunitario de organización y distribución internos. Todos los actores y, sobre todo, los protagonistas Aztecas junto con sus familias, contribuyen social, logística y económicamente, además de con su dedicación personal y escénica, a la realización de la fiesta, que culmina además con ese baile en el que participan públicamente los familiares de los actores. En este sentido, social y ritual, los Aztecas consuman los principales preceptos de una identidad “cristiana”, según se entiende localmente y como se desarrollará. No sólo preservan formalmente estas costumbres con su implicación individual y familiar sino que, sobre todo, celebran su dimensión cívica y comunitaria, expresada simbólica y escénicamente en la solidaridad y avenencia con otros danzantes del grupo y en el reconocimiento, también fáctico y escénico, a las funcionarios, civiles y rituales.

Así pues, en esta Danza, los Aztecas condensan los principales ideales de una noción local de “cristianismo”, por encima incluso de los propios Españoles o Soldados, en tanto que menos refinados en sus presentaciones e involucrados en el patrocinio. Esta autenticidad en su cristianismo, como unos aún más genuinos o “verdaderos cristianos” (comparable al caso de Gutiérrez Estévez, 1993), aunará, en este caso, valores morales individuales –paralelos a los de un fortalecimiento y solidez corporal- con otros cívicos o comunitarios, e incluso cosmológicos. Este “cristianismo” tiene, pues, un carácter no sólo moral sino ontológico, de comunión, co-sustancialidad, incluso de engranaje mecánico, con distintos aspectos de lo sagrado. Esta noción de cristianismo está especialmente vinculada a una correcta constitución y presentación de la persona y de su cuerpo, tanto de su esencia como de su emanación, según se expresa, por ejemplo, en la correcta ejecución de la danza como acción ritual; ambas cualidades tienen una injerencia y correspondencia en un ámbito “espiritual”, además de “social”.

Aunque pueda existir, entonces, una “empatía” hacia el bando “indígena”, –un proceso de distinción, como se viene argumentando, relativamente reciente y creciente, según se verificaría en distintos antecedentes y variantes de esta danza-, el conflicto no se opera, como se vienen argumentando, tanto en función de los Españoles, sino de los Negritos.

Estos Cómicos se oponen a la “corrección escénica” tanto de uno como de otro bando y, en especial del Azteca en las versiones sólo bailadas. Esta oposición se materializaría en su presentación y discursos “invertidos”, como demuestra su vestido estrafalario, sus gestos desarticulados, su habla altisonante, o sus canciones trasgresoras y equívocas. Además dada la, ya comentada, concepción, casi metonímica, entre la ropa y el cuerpo (así como las implicaciones morales de la composición o compactación de éste⁵³), el chocante disfraz de los Negritos evidencia también su corporalidad ambigua, incluso animalesca pero, sobre todo, una constitución moral descompuesta o explícitamente “diabólica”. (Este carácter podría incluso ser considerado como “nocturno”, por oposición a otro tentativamente “solar”, atribuible al bando Azteca, o a sus respectivos equivalentes en otras danzas a comentar⁵⁴; este carácter nocturno, incluso lunar, al igual que su exacerbada sexualidad, tendría ulteriormente una connotación “fertilizadora”).

Esta ausencia de propiedades o esencias “cristianas” en los Negritos, no es sólo la de una carencia u omisión de emblemas o atributos católicos (o más genéricamente “sacralizados”, como los que empiezan a atribuirse a los Aztecas en las revisiones seculares e indigenistas o “recreaciones prehispánica” y de “sus dioses”). Como ya se ha comentado en relación a estas “esencias católicas”, éstas se podrían activar o “superponer”- de manera similar a la de la ropa- sobre el cuerpo (ver sucesos en Encanto en cap. 2); o se “integrarían”, como una sustancia, en la constitución de la persona, dotándola de una firmeza moral, pero también de una consistencia “cristiana” que es, igualmente, física⁵⁵. Además de por esta carencia, los Negritos, se opondrán al resto de actores, precisamente en su volubilidad y maleabilidad (cuando no potencial transformabilidad), típica o inherente a unas identidades o entidades paganas, o más precisamente “asilvestradas”, a menudo perniciosas o incluso diabólicas. Esas entidades, como los Negritos, están particularmente relacionadas con la alteridad (étnica, cultural, biológica y, en concreto, anímica u ontológica); pero además, esta alteridad no sólo caracterizan a estos seres o personajes de distinta “índole”, sino que pueden formar parte de la propia persona, conformando, a su vez, a distintos tipos o “índoles” de personas, algunas denotadas, a su vez, por la transformabilidad.

Este aspecto animalesco y esencia descompuesta de los Cómicos, como “versiones” alteradas o “invertidas” de los Aztecas -reversiones también de los Españoles, aunque más vinculados a los primeros-, llegarán a cuestionar no sólo la estructura dicotómica de dos bandos en conflicto, sino las interpretaciones previas de estos espectáculos basadas exclusivamente en esa oposición. Esta estructura resultará ser más compleja de lo que

⁵³ Recordar la introducción del término de origen castellano *cue'erp*, por contraposición a otros más tradicionales como *laihdy* ZQ, ropa y también cuerpo; así como esas implicaciones morales derivadas de una correcta composición de ambos y, con más precisión, de una “compactación”, no-transformabilidad o co-sustancialidad del cuerpo con otras entidades esencialmente salvajes o naturales.

⁵⁴ Quizá, también al Bando Español podría haber estado también, canónicamente, denotado como de “hijos del sol”, como se le atribuye (especialmente a Alvarado) en algunas tradiciones literaria o parlamentos (ver, por ejemplo, Arroyo, 2006:7).

⁵⁵ Como se verá, la corrección en el vestir, en ciertos actos o gestos, como persignarse, no sólo confieren una apariencia sino una esencia o “consistencia” cristiana, una garantía moral y física ante el desorden, la corrupción o la enfermedad. De manera contraria el uso ciertas indumentarias, como las propias máscaras, así como la articulación de unos gestos y discursos invertidos –típicos, por ejemplo, de la brujería y magias de contacto, inversos a los de las terapias-, puede llegar a desencadenar, como se verá, por ejemplo, en algunos aspectos o sucesos de la Pastorela, una desintegración de esa composición o constitución personal de valores morales y físicos.

aparenta a primera vista, con bandos dentro de bandos, y en distintas relaciones de semejanza e inversión, como se verá a continuación.

Al igual que se apreciará en la actuación de otros *Campos* similares de la región (en particular los de Moros en la Sierra), estos Cómicos aparecen especialmente divididos en sus lealtades, que son alternas cuando no intrínsecamente mudables. Además, a pesar de su extrañamiento (o precisamente por ello), suelen contener rasgos que los vinculan a lo “ancestral” e incluso a lo “genuino” o primigenio. Así pues, se podrán apreciar, numerosos paralelismos dramáticos y una vinculación simbólica entre estos Negros y unos Monos o Diablos animalescos, incluso unos Judíos, de otras danzas zapotecas, todos ellos de una estirpe pre-cristiana pero “original”, al igual que la que se establece con un tipo de Viejos. Todos se perfilarán, según se verá, como unas encarnaciones ancestrales pero siempre alteradas.

Por otro lado, esta variabilidad en las lealtades de los *Campos*, se podrá comparar con el proceso de “identificación emocional” que el público local establece en relación a los personajes de estas danzas, un concepto que se discutirá ulteriormente. Si bien este proceso es recurrente en la recepción de lo teatral de un público occidental, los zapotecos parecen más propensos a establecer una “distancia” cultural, étnica, o emocional, con estos Cómicos; pero también con los otros personajes incluso protagonistas de sus representaciones, con frecuencia recitadores de oscuros parlamentos. Es decir, las danzas zapotecas se perfilarán, eminentemente, como unas representaciones de alteridad, aunque ésta pueda ser, paradójicamente, “ancestral” o inherente a la identidad, al tiempo que dotada de connotaciones sagradas. Ni siquiera en el caso de los Aztecas, a la luz de los discursos indigenistas, esta distancia entre “personas” (en su constitución social) y “personajes” se está acortando. Más bien, esta corriente ha propiciado la adopción de una imagen no sólo azteca sino “imperial”, tan distanciada como sería, en su momento, la “cristiana” (o, por ejemplo, el culto a la Guadalupe, aún más extrañado anteriormente en su carácter urbano o nacional).

La persistencia de estas representaciones siempre “extrañadas” o distanciadas, incluso “carnavalescas” de la propia identidad, se contraponen a la de un teatro “naturalista”. Este arraigo explicaría, a su vez, los continuados fracasos en su introducción, por ejemplo, desde programas institucionales o de promoción cultural, igualmente desvinculados de la estructura social y ritual que sustenta, en cambio, estas expresiones tradicionales.

Volviendo a esa relación entre lo ancestral o primigenio como pre-cristiano o “salvaje”, no sólo por oposición sino en “imbricación” a una constitución moral y socialmente “civilizada”, ésta se establecerá entre muy distintos bandos y sobre todo, dentro de éstos, configurando unos “sub-bandos” como el de Cómicos. También se establecerá en otro tipo de relaciones como las que articulan las danzas carnalescas no basadas, de manera estricta, en un conflicto bélico. Los cómicos de otras danzas bélicas, al igual que los Negritos de la Pluma, se perfilarán como personajes particularmente dinámicos y volubles, en constante movimiento y actividad, aunque su sentido y rendimiento puedan resultar igualmente inconsecuente o poco productivo (como aparece evocado en los estribillos de las mencionadas coplas). Esos cómicos, como los Negritos, remedan al público y también a actores de uno u otro bando. Esta capacidad de mimesis o reproducibilidad, contribuirá ulteriormente en su interpretación como unas versiones o duplicaciones de otros

personajes, incluso de si mismos. Por otro lado, su imitación mimética, por ejemplo de los turistas, los convierte, de manera específica, en unos auténticos “otros”.

Retomando las actuaciones de los Negritos, cabe nuevamente destacar su esencia alterada y trasgresora respecto a ciertas convenciones sociales y escénicas locales. Como se verá en relación a los otros cómicos de esas distintas danzas, todos mantienen unas características comunes o una “idiosincrasia” cómica, de caracteres recurrentes. Los cómicos y estos Negritos son, en primer lugar, fundamentalmente belicosos y pendencieros; se enzarzan en continuos y desmañados combates, entorpeciendo con su actuación chusca el solemne quehacer de los otros participantes, incurriendo en su justificado enojo. Son, pues, en un modo a desarrollar, unos “sembradores de discordia”.

Estos personajes se muestran también en constante alerta, actividad y movimiento. Aunque a veces cumplen tareas concretas -como acarrear agua o preservar el escenario-, a menudo corren sin sentido. Son medrosos y asustadizos; huyen despavoridos por el sonido de los cohetes o rifles, o caen fulminados ante esos sonidos, palpándose para comprobar que no han sido heridos. Aún así, son alocados y poco reflexivos y, en ocasiones, se lanzan temerariamente a los enfrentamientos. Como se verá, su cobardía es también característica de los “graciosos” de la tradición literaria o canónica, opuestos a la valentía y el arrojo dramatizados por los Aztecas. Son tornadizos, caprichosos e inconstantes. Se muestran coquetos y enamoradizos ante las muchachas del público, evidenciando en exceso, para los patrones locales, sus deseos y emociones. Resultan inapropiados, indiscretos, incluso chismosos por sus insinuaciones durante el “robo de besos”. Al igual que los Judíos, a comentar en la Sierra, aunque primordialmente mudos y mímicos, estos personajes son especialmente receptivos ante cualquier estímulo y demasiado expresivos -para los cánones locales- de sus miedos, alegrías o enojos que evidencian en zancadas y gestos enfáticos,

Estas cualidades, resumibles a una extremada perceptibilidad y sensibilidad, así como a una expresión enfática, y a menudo descontrolada, de sus emociones están, de manera significativa, asociadas culturalmente con el *corazón* (*lààa'z*, ZQ, *lazhë'* en la Sierra), como órgano y metáfora. Como en otros grupos mesoamericanos, el “corazón” es la principal sede o centro de transmisión las emociones, los deseos o el ánimo; también de algunas funciones del pensamiento, el recuerdo, la conciencia, etc. (ver cap. 2). Cierta tipo de discursos, precisamente aquellos relacionados con un lenguaje ritual, están directamente relacionados con esa metáfora u órgano emisor o centralizador.

Dentro de este descontrol emocional y expresivo, a menudo obsceno, se asemejarán a otros cómicos de danzas a analizar, también por el tipo de pantomimas o secuencias (“mitemas escénicos”) que desarrollan. Como ya se ha comentado, éstos se solapan a otros Abuelos mesoamericanos en sus “corridos de toros”, en las connotaciones obscenas de sus cantos o discursos. Pero, sobre todo, se asemejarán a los Viejos del repertorio carnavalesco local, por su capacidad para airear chismes e incitar a la sexualidad⁵⁶.

⁵⁶ Los Abuelos participan en corridas, con connotaciones picantes desde Nuevo México (Harris, 2000:242) a Chiapas (Reifler, 1986:cap.II); también en el valle (Parsons, 1936:261-265) y en la sierra, como se verá, llegarán a constituir una categoría similar y específica de *Malviejos*. Los Viejos del carnaval local se caracterizarán, específicamente, por airear chismes y criticar a los funcionarios; aunque trasgresores, son en cierto modo “ordenadores” en su sanción social. Aunque conductores de un correcto protocolo social o ceremonial, lo pueden invertir o desvirtuar por senilidad, descuido o picardía. Por otro lado, los Negritos y

En todos estos emblemas dramáticos, compartidos por otros cómicos (Viejos, Judíos, Diablos, Campos Moros, etc.), los Negritos revelan algunas de sus características como personajes esencialmente “carnavalescos” o, también, como unos “infiltrados” de ese género en este prototipo “bélico”. Estas “infiltraciones” modifican o transforman hasta tal punto el sentido general de estas danzas, de origen predominante evangelizador y supuestamente foráneo, que requerirán de una nueva perspectiva de análisis –a definir aquí como “carnavalesca”–, en relación a unos mundos o reflejos “invertidos” de la realidad cotidiana, propios de una cosmovisión eminentemente local. Así pues, estos personajes se considerarán también la representación de unos “infiltrados anímicos” o espirituales, propios de otros ámbitos o (in)versiones del mundo, aunque no por ello menos “reales”, o con injerencia en la vida cotidiana, desde esa perspectiva local. Asimismo este concepto de “infiltración” se aplicará también a la especial capacidad de estos personajes o cómicos para mediar, no sólo simbólicamente, entre aspectos sociales y dramáticos del espectáculo.

Así, por ejemplo, los desordenadores, atolondrados, a veces incluso violentos Negritos, que interfieren profundamente en el desarrollo de la Danza, son, a la vez, unos preservadores del orden en el escenario, espacio que delimitan con sus fustas o palos y que mantienen siempre despejado y preparado para la actuación. Asisten también a los Danzantes en la colocación de los penachos, el arreglo de sus adornos o acarreándoles agua. Como “sirvientes”, cumplen asimismo un importante papel protocolario, al distribuir bebidas y obsequios a los funcionarios, en representación de unos danzantes-donadores, mientras éstos bailan y se presentan en sus elegantes y elaboradas coreografías. Son, en otro modo, preservadores de la tradición.

Los Negritos contrastan radicalmente con los Aztecas, incluso también con los Españoles, como se viene estableciendo; se oponen a su extremada pulcritud y formalidad como danzantes, con un repertorio de gestos bruscos y desmañados, con su impostura o desacato a las jerarquías (al acaparar, por ejemplo, tronos o asientos que no les corresponden o al interferir en el baile y protagonismo de sus superiores). Las bromas con el público son, también, una trasgresión de los límites del escenario, cuando actúan tanto dentro como fuera de un espacio que ellos mismos, sin embargo, han marcado y delimitado. Estas acciones tienen, a su vez, el objetivo de distraer al público en intermedios o descansos, o cuando los danzantes se equivocan o pierden el paso.

Éstos permiten, asimismo, que los Aztecas mantengan una majestuosa distancia y su quehacer danzado, mientras estos *subalternos* –o, incluso, una defectuosas versiones de sí mismos–, sostienen una, si no correcta o protocolaria, sí indispensable interacción ceremonial con los funcionarios; de hecho, las bromas son, en cierto modo, un homenaje a éstos, como se verá afirmado en el Carnaval. Este papel de los Negritos, lejos de quedar relegado ritual y escénicamente (a lo que sí han derivado, en cambio, los Españoles ante el protagonismo y fantasía del otro bando), sí está especialmente reconocido y se delega en actores especializados que lo desempeñen con esmero y responsabilidad.

otros cómicos, en su manera de espiar, “chismosear” o sembrar discordia, se vincularán a otras entidades “sobrenaturales” zapotecas, de carácter diabólico, como los *gwzha*. Compartirán, a su vez, emblemas con otros *campos* de este repertorio local, como las “Chihuahuas”, estrafularias fusiones del estereotipo del indio “salvaje” y el “nacionalista”, preservadoras también del escenario de danza, en continuo movimiento y actividad, con connotaciones similares, a las señaladas para el “vagabundeo”.

Esta intersección entre aspectos fácticos y escénicos, entre planos sociales y de ficción, se puede considerar asimismo otro rasgo característico -y una ulterior metáfora-, de esa capacidad de “infiltración” de los personajes zapotecos en general y de los cómicos en particular, en cuya dimensión o implicaciones sociales se seguirá indagando. De hecho, una similar intersección es la que, se considera, acontece entre el mundo y su “sombra” o versión “espiritual” que, lejos de ser un reflejo pasivo, se encuentra en continúa interrelación con la vida cotidiana. Esta intersección y duplicación entre realidades, así como en las distintas facetas escénicas, unas más sociales y otras rituales, se puede apreciar en otros aspectos de la Danza, por ejemplo, en las diversas facetas o exigencias del papel a cumplir por los actores; o también, más simbólicamente, en la estructura que rige las relaciones entre y dentro de los bandos.

Así, por ejemplo, el Moctezuma, cumple un papel fundamental ofreciéndose ritualmente a los santos, como esforzado danzante pero, también, como principal patrocinador del espectáculo, responsabilidades que comparte con el Teotil o *su segundo*; en algunos sentidos estos personajes han asumido las tareas de los antiguos mayordomos (también repartidas en un *primero* y un *segundo*), propiciando la continuidad y el bienestar comunitario, además de cumplir con una promesa privada, que les reportará prestigio y bienestar en un nivel personal y también familiar.

Por otro lado, en un nivel escénico, la estructura dual o antagónica entre los bandos está resultando ser, como se viene sugiriendo, más compleja de lo que parece a primera vista, con numerosos conflictos y duplicaciones internas. Asimismo se pueden apreciar nuevas reagrupaciones, también desde una concepción social y “total” de la Danza, como es la redefinición del grupo básico de “Danzantes”. Se ha señalado también la progresiva desaparición de los Españoles, a expensas pues, no tanto de los Aztecas, sino de este grupo más complejo y heterogéneo de Danzantes que incluye a los negritos, en el que existen, además, materiales o emblemas suficientes para articular un conflicto interno o trama social y escénicamente relevante.

Se ha venido proponiendo, también, que esos bandos no serían, formal y sustancialmente, tan antagónicos en estas representaciones como aparecen en la tradición literaria o canónica (y también en la “indigenista”); más aún, teniendo en cuenta los, ya planteados, paradigmas de “alienación de lo ancestral” y de “teatralidad distanciada” (o interpretación distanciada de lo teatral). Así pues, no tanto en función de unos parámetros históricos o literarios, pero si culturales y localmente simbólicos, ambos bandos se podrían considerar, actualmente, como de “cristianos” -aunque el de los Aztecas sea pagano en su “inherencia” y en el de Españoles los atributos militares eclipsen a los religiosos-; ambos dos se opondrían, a su vez, a los Negritos. Esta duplicidad o desdoblamiento antagónico de los bandos “en” los Cómicos, derivará en ulteriores cuestionamientos, no tanto en la, ya discutida, adscripción a cada bando, sino en su conflictividad dentro de éstos.

Así, sólo en los casos en que participan los dos bandos podrían los Negritos adscribirse a cada uno de ellos, aunque siempre de manera desleal, inestable y cambiante. Pero, sobre todo, es en el resto de las representaciones, solo danzadas, -y al igual que sucede con las Malinches-, que los Cómicos forman parte esencial del grupo de Danzantes, vinculados, cuando no “integrados” o incorporados en el Bando Azteca. Al igual que se verá en los Moros de la Sierra, estos Campos podrían incluso ser interpretados como unos “alter ego”

invertidos de ambos Caudillos⁵⁷; y en el caso de estas versiones, sólo bailadas, lo serían quizá de los dos protagonistas aztecas, *el Moctezuma y su Teotil Primero*, a quienes eminentemente siguen y secundan. Esta asociación se verificaría en la principal definición o categorización local de los *Negritos* como *Subalternos Primero y Segundo* (no como uno “Azteca”, otro “Español”); y, ulteriormente, por el hecho de que Cortés contaría, en las versiones parlamentadas, con su propia -y también engañosa- versión, el Cortesito, otro sirviente o *paje* específico de los Españoles.

Dentro de estas ambigüedades escénicas entre los bandos, o sus desdoblamientos, no sólo antagonicos sino, sobre todo, intestinos, otro caso flagrante sería el de *las dos Malinches*. En contra de una asignación literaria o “canónica”, tanto la Sehuapila, como su “alter ego”, la Marina, aparecen vinculadas al Bando Azteca, sobre todo en las versiones sólo danzadas, resultando difícil establecer cual de las dos encarna valores más alienados o extrañados en relación a unos patrones locales de actuación, baile, vestido, etc. Ambas niñas actúan en todas las representaciones y, a pesar de la ocasional y momentánea transición de Doña Marina al lado Español en las dramatizaciones, ésta siempre regresa junto a Moctezuma y al Bando Azteca o de Danzantes en el cual se integra estructural y escénicamente. De hecho, desde una visión más “total” de la Danza, ambas son, fuera del escenario, social y ritualmente equivalentes, niñas virtuosas de la comunidad cuyos padres contraen la misma promesa y responsabilidades. Salvo en esa entrega o canje, solo temporal, con aceptación de la cruz por la Marina –eventualmente asumida también por todos los Aztecas-, las dos Malinches realizan, en todo momento, los mismos bailes y presentaciones⁵⁸. Además ambas son, popular y generalmente, consideradas de manera equivalente, como doncellas o princesas, hijas o esposas de Moctezuma.

Cabe insistir, sin embargo, que las dos Malinches, con sus ardorosos bailes y vistosos disfraces –incluso en el caso de la Sehuapila, con su vestido de “princesa prehispánica”-, resultan, en ambos casos, esencialmente alteradas o ajenas a los patrones locales de actuación y presentación personal. Estas niñas podrían incluso estar encarnando un modelo de “alteridad interiorizada” (como ocurriría también en el bando Español, supuestamente más “cristiano”), o incluso también de “cristiandad” imbricada en un bando pagano o prehispánico.

Se debe recordar que los abalorios y calcetines de la Sehuapila, incluso los guantes con los que aparecía en otras versiones, emparejada a la Marina, así como sus vistosos trajes, resultan no sólo foráneos -aún en su “prehispanidad”-, cuando no específicamente urbanos o acatrinados. La pompa imperial y su sofisticación de indumentarias, aunque de recreación prehispánica, sería igualmente de origen “urbano”; y, a su vez, otra

⁵⁷ En el caso de los dos *Campos* de la Danza de Moros a analizar, éstos también reproducen la acción y duelos entre los dos caudillos, Carlomagno y Desiderio, de manera simultánea aunque siempre parodiada y trastocada en su eje de orientación en el escenario.

⁵⁸ Quizá también otra breve intervención sólo ejecutada por una de las Malinches, en este caso de la Sehuapila, sería su mediación en el sueño/visión de Moctezuma en algunas representaciones; ésta le ayuda a retirarse el tocado antes de dormir, quizá denotando la relación más íntima entre estos dos personajes. Incluso, a pesar del carácter canónico de este pasaje (la literatura hispánica ha sido siempre particularmente prolífica en secuencias de visiones y fantasmagorías, como se comentará) algunos autores han atribuido a este, y otros gestos similares en versiones mesoamericanas unas connotaciones prehispánicas poco fundadas (Harris 2000:cap.25) Aún así, este mismo autor (1996) incidirá en otras connotaciones populares sobre este personaje femenino, a reconsiderar, en sus apariciones en siguientes danzas.)

representación local, pues, de elegancia foránea o urbana y su engalanamiento, diverso pero paralelo al concepto de “acatrinamiento”.

Así, tanto en el caso de una “mexicanizada Sehuapila”, como en el de la “acatrinada Marina”, ambas son eventualmente “cristianizadas”, ya sea por imposición, origen o aceptación. La “cristiandad” de la Marina aparecería, incluso, preestablecida en la propia constitución de este bando Azteca o de Danzantes, en modo similar a como se inserta una identidad nacional o “mexicanidad” e, incluso, un cierto “acatrinamiento” en el carácter indígena, incluso azteca o prehispánico de este bando. En definitiva, esta “identidad cristiana”, asignada al bando Azteca por distintas vías, escénicas y sociales o totales, resultará crucial, como se verá, en su correcta configuración, corporal y moral, que es la de la “persona” en este contexto zapoteco y en la vida cotidiana, siempre en una continua tensión o interrelación de “lo otro en mí”.

De hecho, estos personajes femeninos aparecerán, igualmente reflejados y diversificados, en otras múltiples encarnaciones béticas y carnalescas zapotecas, ya sea como “Malinches” o en distintos estereotipos de “damas acatrinadas” -“ladinas” en otras regiones-, como las *Mingas*, *Maringuillas* o *Maria Rositas* de muchas danzas del sur de México⁵⁹. Éstas incluirán a aquellas de rasgos más o menos “urbanos”, pero además a unas específicamente ambiguas e inquietantes al ser interpretadas por varones. La intervención de estas “mujeres otras”, sobre todo en contextos aún más carnalescos a analizar (ver cap. Danza de Viejos), podría invertir simbólicamente un modelo, no tanto literario, sino histórico, así como de una realidad cotidiana de desigual mestizaje biológico por géneros; estos personajes femeninos y acatrinados pertenecerían, en esta inversión, al Bando Azteca (o supuestamente “indígena”), en una relación de reciprocidad que sería también sexual. Este inusual emparejamiento sería similar al que se establece entre otras, aún más exacerbadas, “damas urbanas” y las autoridades municipales durante el Carnaval local, otra representación, aún más precisa, de mundos insólitos o al revés.

Del mismo modo que las Malinches, los Negritos, aún con sus vagas y siempre mudables adscripciones a los bandos, están siempre presentes, incluso en las versiones sólo danzadas, protagonizando un conflicto no exactamente político, histórico o étnico; ni tan siquiera estrictamente “bélico” sino -como se demostrará en función de otros *campos* y danzas- de carácter moral y, sobre todo, ontológico. Los Negritos, con su dinamismo vital, su derroche de emociones o su pulsión sexual, recuerdan, a su vez, a ciertas “entidades anímicas” mesoamericanas y zapotecas, responsables de esas acciones y sentimientos. Estas entidades se encuentran, además, habitualmente “desdobladas” en el interior y exterior de cada persona, en una recurrente relación tanto con el *corazón*, como con versiones o reflejos, a menudo invertidos, de uno⁶⁰.

⁵⁹ Ver, por ejemplo, la *Mª Cocorina* y otras damas en Chamula y Zinacantán en Reifler, 1983:cap. II y V; Mendoza Cruz, 1995:22 para las de la costa oaxaqueña; o las que se comentarán en la Sierra.

⁶⁰ Ver, por ejemplo, la descripción de las distintas entidades que configuran a la persona en Cancuc (Pitarch 1998:Cap.II) o el modo en que, como se comentó en el cap. 2, algunos zapotecos, además de comparar *nuestro corazón* con una *palomita*, con su vuelo y aleteo, le atribuyen también distintas formas y presencias, a menudo animalescas (a veces también ancestrales) a unas entidades anímicas, con capacidad de injerencia no sólo en un ámbito espiritual sino cotidiano. Se puede apreciar la importancia y vías de análisis de estas entidades y sus “retóricas” (que aquí estarían además “dramatizadas”) en la etnografía americana y mesoamericana, en Gutiérrez Estévez, ed., 2009.

Estas versiones o duplicaciones personales tienen, a grandes rasgos, características recurrentes en Mesoamérica; éstas podrían resumirse o apuntarse -de manera también provisional o esquemática- para este ámbito zapoteco, bajo los siguientes aspectos elementales:

- Son genuinas e “inherentes” a la persona y están, en distintos modos, vinculadas a lo “ancestral”.
- Están en continua interferencia y comunicación tanto con un ámbito “anímico” o “espiritual” como con la vida diaria, sus sucesos y constitución.
- Aunque formarían parte de una noción general de “persona”, estas entidades se diferencian, o pueden oponerse (a menudo, incluso, con independencia o volición propia, desafiando la mera concepción del “individuo”) a la presentación cotidiana del sujeto o a su ideal. En este caso etnográfico, este ideal será, precisamente, el de una presentación cívica, moral y corporal como “cristianos”, por oposición e inversión a la de “transformistas”, “naguales”, “brujos”, etc.

A pesar de la generalidad y esquematización, en estos rasgos o sus metáforas se podrán apreciar ya algunas de las resonancias a establecer entre estas entidades “anímicas” y los personajes de las danzas, los Cómicos en particular. A esto se debe añadir, también, el paradigma, prácticamente mesoamericano, de distancia o extrañamiento, eminentemente formal, que se establece con lo “ancestral”, aún así, concebido como una “presencia” o continua “injerencia” (por ejemplo, bajo la forma de los difuntos, entre otras) en la vida cotidiana. Así pues, distintos *campos*, ya sean “infiltrados” en las danzas béticas (Negritos, Diablos o Viejos), ya protagonicen enteramente representaciones o bandos carnavalescos al completo (Indios, Judíos, Huenches, etc.), encarnan, escénicamente, esas cualidades emocionales, actitudes dramáticas y potencias fácticas; siempre representados en una tensa, a veces paradójica, relación de alienación e identidad, incluso de incuestionable inherencia o parentesco.

Asimismo, los Aztecas, interiorizados como unos “ancestros” o *nuestros abuelos indígenas* no se representan únicamente bajo este modelo “imperial” de la Pluma, sino que habría habido, incluso en el valle, otras danzas igualmente béticas (ver Parsons, 1936: 261-265), con modelos ancestrales “extrañados” o “carnavalescos”, como se verá en otras “Conquistas”, danzas de Indios o Apaches en la Sierra, así como en los Malviejos⁶¹. Estos antepasados, aunque pueden estar asociados, como ocurre cada vez más habitualmente, a grandes riquezas, conocimientos y fortaleza (como se comentó en el caso de los *gentiles*), suelen presentarse en un proceso de perfeccionamiento, alcanzable en estas danzas, a través de una “conversión”, no tanto impuesta sino latente o preestablecida; y eso sí, de valores particulares y sentidos locales. En el caso de la Pluma estos valores “cristianos” estarían representados no sólo en estos sofisticados Aztecas sino, con más precisión, en los zapotecos que los encarnan, en su estadio cívica, corporal y moralmente superior, siempre en estos términos locales, es decir, como “mayordomos-danzantes”.

Este proceso de superación física, moral y cívica (con trascendencia ontológica para sus intérpretes y con connotaciones cosmológicas a comentar) del Bando Azteca, es, dentro del contexto extremadamente ritualizado y auto-referido de la Danza, lo que realmente soslaya

⁶¹ De manera paralela, aunque inversa, existen también algunos mitos, por ejemplo de fundación en la Sierra, en que estos ancestros podrían ser incluso presentados no tanto como “cristianos”, pero sí como castellano-parlantes.

las discordancias con un canon histórico o dramático. Esto es lo que permite esquivar, a su vez, el resultado canónico del enfrentamiento militar, transformando el final en una exaltación o “resurgir” de estas cualidades genuinas, no tanto como una “liberación” y, menos aún, como una “derrota” de Moctezuma y sus huestes.

Este paradigma de una “ancestralidad a perfeccionar”, no resultaría, por otro lado, incompatible con otras interpretaciones, quizá ya arcaicas o más difuminadas (no tanto en la sierra), que atribuirían unas connotaciones mitológicas a los bandos y al argumento de estas danzas. Así, por ejemplo -aunque quizá o, sobre todo, después de la revisión “indigenista”, contraria a la “derrota azteca” tradicional en las versiones más canónicas⁶²-, se podría atribuir un carácter “solar” al Bando Azteca y una equivalencia entre Moctezuma y Cristo, por oposición ya sea a unos Españoles u oscuros Soldados, o bien, a los Negritos.

Así pues, también en consonancia con algunos mitos tradicionales, este héroe perseguido y “capturado/cautivo”, -una condición próxima o equivalente a la muerte-, descendería a un “inframundo” o ámbito de rasgos nocturnos (y carnalescos); pero, sobre todo, resurgiría o “resucitaría” encarnado en el astro o una deidad superior. En varios aspectos, no sólo de esta Danza sino también de otras del repertorio local y regional a comentar, resuenan secuencias y personajes de este tipo de mitología local incluso se vuelcan, de maneras más gráfica en otras danzas bélicas o en unas versiones más invertidas o “carnavalescas”, como la ya citada (Parsons 1936:261-265), de la propia Pluma⁶³. Aunque estos aspectos, o fundamentos mitológicos, se encuentran en cierto desuso, como corpus narrativo, y en retroceso ante otras interpretaciones o forma de vivir la Danza, forman parte, sin embargo, de una tradición cultural más amplia, que sustentan ésta y otras representaciones según se demostrará.

Al margen de esas interpretaciones mitológicas que podrían tener, a su vez, unas implicaciones cosmológicas, cabe destacar nuevamente, y como conclusión, unas interpretaciones más “ontológicas” que “identitarias” en esta Danza. Así, por ejemplo, las Malinches (en algunos sentidos, también los propios Españoles, aunque más como Soldados que Cristianos, al igual que en bandos equivalentes de otras danzas) se encontrarían asimismo en ese estadio o “transición” entre diferencia e identidad, entre analogía e inversión, que caracteriza a las esencias personales, en cierto modo, ancestrales o genuinas de los zapotecos, por contraposición a las que deberían constituir y definir a las

⁶² La tradición literaria se centra en la derrota y, a menudo, cautiverio de Moctezuma, y sólo eventualmente -por influencia de otras morismas- en su bautismo. Este énfasis también se evidencia en obras derivadas, como *La prisión de Moctezuma*, o en la creencia, casi popular, sobre el encarcelamiento de Emperador y su posterior liberación por un magnánimo Cortés. De hecho, en el Códice Gracida (más precisamente, un añadido final) no sólo se *echa* a Moctezuma a las prisiones, sino que su discurso podría llegar a explicar algunas connotaciones, no sólo “alienadas” sino “diabólicas” (incluso “apocalípticas”) que este personaje y sus huestes hubieran tenido en versiones anteriores y canónicas: *Hoy en alto trono me vi / y ahora me veo abatido / por mi loco frenesí / pues fui mal agradecido /nadie se acuerde de mi / porque quise me perdí / sirvase ello de consuelo / que si hoy me veo por el suelo / en alto trono me vi.* (Arroyo y Martínez, 2006:73).

⁶³ Asimismo, se comentarán estos atributos solares de Cristo, de carácter prácticamente mesoamericano, en distintas representaciones locales y también en algunos mitos; por ejemplo, el recogido en una versión completa también por Parsons (1936:352-354) en este Valle. Esta autora, aunque no establece este tipo de conexiones, refiere no solo a esa parodia de la Pluma -que será ulteriormente comentada en relación a otras danzas carnalescas-, sino a secuencias y personajes en anteriores representaciones, con connotaciones específicamente “solares”; como sería *Gallito*, acompañante de Moctezuma en un pueblo vecino (*ibid.*:251). Aunque quizá más arcaicas o ya en desuso en el Valle, se apreciarán y establecerán también sus correspondencias en danzas actuales también en la Sierra.

de su presentación social y cotidiana. Aunque algunos marianos se consideran a sí mismos como “indígenas” o “zapotecos”, es sin embargo su “cristianismo” lo que proporcionará estabilidad y definición a su fachada y constitución personal, tanto en sus relaciones dentro del pueblo como hacia el exterior.

Las danzas, más que representaciones de esos “mundos anímicos” siempre velados y recónditos -aunque con unas características reconocibles, como la de estar en una constante actividad, tensión interna e interrelación, especular o invertida, con la vida cotidiana-, podrían ser, pues, demostraciones, precisamente, de esa articulación o modelo de interrelación entre ese ámbito espiritual y la vida social. Así, si bien las danzas no se explicitan o refieren exactamente como tales “mundos” por sus propios actores -aunque si aparecen, por otro lado, referidos de manera más concreta en otros ámbitos etnográficos de representación, como los esbozados en el capítulo anterior-, estas escenificaciones sí constituirán metáforas dramáticas y emblemáticas de esas visiones esotéricas tradicionales. En las danzas se ponen en escena, además, otras cuestiones identitarias, en su continua transformación e intercambio con otros discursos, nuevas ideologías y representaciones que permean estas comunidades, como lo son éstas de los valles, en particular, aparentemente más expuestas a la influencia de la ciudad de Oaxaca por su cercanía. Además, estas representaciones “espirituales”, como verifican otros ejemplos etnográficos, no son inmutables o configuradas por símbolos fijos, sino que están en una continua relación con la vida cotidiana o “real” y sus cambios.

Al margen del evidente sentido ritual de la *promesa* de los danzantes, como petición u ofrenda a los santos y sus representantes mundanos o funcionarios, estas puestas en escena, dinámicas y fácticas, deberán ser entendidas como unas acciones “sostenedoras del mundo”, preservadoras de un orden, esencialmente comunitario pero con resonancias cósmicas, en continua transformación y adaptación a un medio cambiante.

De hecho, aunque en esta Danza apenas se trasladan o aprecian algunos de esos sentidos mitológicos más tradicionales -que si reaparecerán en otras- y de que se ha convertido, además, en un importante reclamo turístico y comercial, ésta continúa siendo un mecanismo crucial de articulación social y, sobre todo, ritual de la comunidad, como se aprecia en algunas de esas resonancias simbólicas y otras a desarrollar y contextualizar etnográficamente.

Además, algunos agentes locales -escolarizados o informados a través de paisanos en el exterior, o ellos mismos emigrados y especializados en la cultura o historia local- están dotando a esta Danza de unos contenidos “identitarios” que antes (o también en un contexto cultural y geográfico más amplio) no tenían; esto es, una revalorización del pasado indígena y de su proyección de futuro en una “nueva indianidad”.

Aún así, incluso estos nuevos contenidos se articulan, eminentemente, a través de unas estructuras sociales, conceptuales y simbólicas, relativamente convencionales culturalmente, aunque algunas transformadas, incluso minadas. Entre estas estructuras destaca la concepción y articulación de la Danza, como un “evento total”; así como unos parámetros simbólicos en los que la “alteridad” constituye siempre una esencia ineludible de la identidad, aunque esté contenida o no siempre sea proyectada, salvo en ciertas dramatizaciones. En este contexto, el “indigenismo”, está proporcionando asimismo unos contenidos identitarios (arqueológicos, museográficos, comerciales, *new age*, etc.) casi tan

ajenos como los que propuso en su momento el cristianismo, y que se encuentran en vías de una similar sacralización y ritualización.

Aún con todo, esta Danza, más que en búsqueda de una definición de la identidad local, por oposición o en un “desafío al exterior” -menos aún en un “retorno” al pasado, como proponen los estudios citados-, podría perseguir, de manera más intrincada, una “integración”, siempre diferencial, con este exterior, en algunos sentidos similar a lo propuesto por ese indigenismo nacionalista.

Como se comprobará en unos parámetros más tradicionales o también en otras danzas, estos mecanismos se dirigirían a conciliar, más precisamente, a “diluir” esa extrañeza o extranjería que, aunque siempre amenazante, quedaría interiorizada y en cierto modo manejada, aunque nunca dominada. Esto se expresaría no tanto en el sostenimiento del conflicto durante esta y otras danzas, sino más bien en la continua búsqueda de armonía coreográfica, así como en el proceso de reproducción, reversión y desdoblamiento de los bandos, que darán lugar no tanto a un reequilibrio, sino a una “anulación” del conflicto, como se ha comparado, también, con metáforas identitarias similares (Gutiérrez Estévez, 2000:9).

Estos bandos y sus versiones no serían, con todo, unas representaciones precisas de “identidades” indígenas, mestizas o extranjeras, sino de dimensiones personales culturalmente referenciadas, de carácter eminentemente ritual, incluso cosmológico, además de social. Si bien estas representaciones han adquirido nuevas implicaciones sociales -ahora también políticas, étnicas, incluso económicas-, éstas están fundadas en parámetros simbólicos, mitológicos, incluso históricos, siempre culturalmente propios.

Es sólo bajo estas premisas o sentidos que únicamente se podría llegar a contemplar, entonces una dimensión “mesiánica” de la Danza, ya apuntada en los estudios ya mencionados, pero que aquí se enfocará en modo diverso⁶⁴. Así, esta dimensión, no será tanto “profética”, como sugieren esos estudios, sino más “esotérica”, es decir, de discernimiento pero sobre todo “activación”, de esos mundos menos sensibles o recónditos, como es el “espiritual”, aún así paralelo y simultáneo al “real”. Este mundo, aún anímico o espiritual, interfiere y articula, constante e ineludiblemente, la vida cotidiana de los zapotecos en un modo concreto y fáctico como se puede apreciar en múltiples aspectos de la vida social.

Será, pues, sólo en este sentido, y según se viene proponiendo a lo largo de la descripción de la Danza, que estos personajes, así como el desenlace o “resurgir” de Moctezuma, deberían ser re-interpretados: como un “renacer a la vida de cristianismo”, no tanto desde una perspectiva literaria o canónica, sino más bien de un “cristianismo” con las implicaciones morales, pero también cívicas, corporales, “ontológicas”, etc. que le confieren los zapotecos. Estas interpretaciones serían, pues, compatibles incluso con las connotaciones cosmológicas y mitológicas ya mencionadas (recordar mito Lucifer); pero, sobre todo, con esas implicaciones en una configuración o constitución cotidiana de la persona, como se seguirá mostrando en los capítulos siguientes.

⁶⁴ Harris (2000:250); ó Cohen (1993:150).

Este personaje de Moctezuma está, por otro lado, tradicionalmente dotado de connotaciones “mesiánicas” en un expandido medio indígena, como ya han reseñado otros autores⁶⁵. Aún así, más que, como propone Harris para la Pluma, más que como “retorno” a un pasado u “orden pre-hispánico” (cuya idealización, por otro lado, habría arraigado sólo de manera relativamente reciente y en ciertos sectores zapotecos), esta Danza en general y su desenlace, en particular, deben ser interpretados desde parámetros más locales y escénicos; es decir, como “búsqueda de armonía”, pero no tanto respecto al exterior, sino, sobre todo, de “restablecimiento” de un orden moral y cósmico y de su perpetuación o continuidad, en un nivel individual y comunitario. Esta perspectiva se verificaría no solo en la puesta en escena “total” o en la avenencia entre equipos coreográficos y sociales, sino, sobre todo, como re-creación de “un mundo” en el que el tiempo está negado o sólo referenciado al ámbito abstracto, mitológico o ritual de cada Danza.

Así, más que una lucha entre dos bandos históricos o étnicos, resultando en una victoria o derrota, la puesta en escena total de la Danza, persigue y actualiza, a lo largo de todo su desarrollo (también como “evento total”), una correcta interacción entre el ámbito social y esa “sombra” o mundo “sin tiempo” en el que se penetrará, donde todo vuelve a suceder aunque nada es igual, típico de estos ámbitos “espirituales” o duplicados, incluso simultáneos, de las cosmovisiones mesoamericanas y de sus “reflejos mundanos”, como son las estructuras sociales, cívicas y ceremoniales del pueblo.

Esta aspiración de orden y armonía, más que entre dos bandos terrenales, se debería establecer, entonces, entre dos ámbitos diferenciados de la realidad, que exige, al igual que se verá en otras concepciones de la acción ritual e incluso cívica, de esa “anulación” del conflicto” (Gutiérrez Estévez, 2000); ó, en todo caso, de un combate, pero en ese ámbito “sobrenatural”. Es en este ámbito, de hecho, donde se lidian los más encarnizados enfrentamientos (más perturbadores incluso que los derivados de una presión fáctica o foránea de tipo económico, militar, político, religioso, etc.); porque es en estos conflictos o confrontaciones “espirituales” donde se busca el origen o la causa de los segundos, de manera similar a como se conciben y buscan las causas de esos otros problemas mundanos o, por ejemplo, de un infortunio o enfermedad.

Como se verá en los siguientes capítulos, la mayoría de las danzas zapotecas representarán, pues, este tipo de conflictos trascendentes, a veces de carácter mitológico o con resonancias cósmicas, pero que se reproducen de manera constante y continuada en la vida cotidiana. En ambos casos o contextos “ontológicos” la resolución dependerá, no tanto de un “enfrentamiento” decisivo y frontal, sino que, más bien, trata de ser evitado con una serie de mecanismos culturalmente identificables, entre los que se cuentan los “desagravios”, o la “disolución” de las posiciones de los contendientes o bandos⁶⁶. En el caso de las danzas, esta disolución pasa por esa “interiorización de la otredad” o “alteración de la identidad”, que es también la de su “alternancia”. Aspectos similares vienen siendo propuestos, como se comparará, por distintos etnógrafos de representaciones mesoamericanas, no tanto dramatizadas, pero sí igualmente relativas a la persona y sus personajes.

⁶⁵ Ver ejemplos en el sudeste de México en Reifler (1989:60, 63); o Harris respecto al norte de México, suroeste de Estados Unidos y también en la Pluma (2000: 238, 241 ó 250 respectivamente);

⁶⁶ Ver este tipo de mecanismos sistematizados, por ejemplo, en un estilo de conversación poco “dialógico”, como el tzeltal, (Pitarch 1996:18). O en el sistema legal zapoteco, analizado por Nader (1998) en la Sierra, que fomenta las compensaciones aún precarias, antes que el castigo o el litigio.

Capítulo 4. Danza de la Pluma.

Ver también <http://www.flickr.com/photos/valledeoaxaca/galleries>



Fotos 1-4. Danzantes Aztecas de la Pluma con los dos Negritos o sus *campos*. Los danzantes llevan grandes tocados de Plumas (con emblemas nacionales y prehispánicos), sonaja, cetro y capas (con motivos, también, católicos). Los Negritos llevan trajes bufonescos y máscaras negras, de rasgos animalescos con fauces. El público es abundante; se sirven bebidas y frutas a patrocinadores y funcionarios.

PARTE III:

CONQUISTA Y RECONQUISTA EN LA SIERRA

Capítulo 4

La Danza de Moros

Las principales representaciones bélicas de la Sierra Norte, la Villalteca en particular, son danzas-dramatizadas de Conquista, Reconquista y de temas bíblicos. Éstas se representan e insertan en la vida social de manera similar a las del Valle, exclusivamente en ciclos y fiestas del calendario católico. Algunos aspectos y personajes de estas escenificaciones bélicas coinciden con las del prototipo carnalesco por lo que servirán, a su vez, para introducir ese género y profundizar en una teatralidad cultural y en su contexto etnográfico.

En este y los siguientes capítulos se presentan algunas particularidades culturales de las danzas bélicas de Sierra, en concreto de San Juan, cuyas implicaciones simbólicas se seguirán examinando más adelante. Aún con todo, la organización social que rodea a las danzas, así como su concepción general, es similar tanto en los pueblos zapotecos del Valle como de la Sierra. A pesar de las circunstancias históricas, sociales y económicas de cada comunidad, se señalarán subsiguientes “**constantes**” culturales; éstas permitirán interpretar las danzas zapotecas en su conjunto, además de en su relación con contextos particulares, definidos por una forma de vida comunitaria, una red de interacción relativa o a pequeña escala.

Los villaltecos, como los vallistas, se enorgullecen de sus tradiciones de danza y son celosos de su transmisión o difusión; pero, a diferencia de los segundos, no tienen la compensación económica del turismo y atestiguan una modificación, incluso reducción, en su repertorio. En ambos pueblos, sin embargo, los danzantes bailan “por gusto”, como ofrendas al santo y por una presión recíproca de vecinos e instituciones para su mantenimiento. Los serranos, por otro lado, conceden a sus *parlamentos* un valor material y simbólico aún mayor que en el valle, y se sanciona a aquellos que los “venden” a otras comunidades o a fuereños. Aunque esto dificulta en cierta medida su investigación evidencia el carácter de emblemas comunitarios e identitarios que tienen las danzas, otro rasgo más del particular apego e incondicional orgullo que los zapotecos sienten y expresan por sus pueblos, patronos y particularidades culturales.

Los maestros de danza mantienen cierta rivalidad entre sí, y también con otros especialistas rituales, locales y también externos, especialmente los sacerdotes, los maestros de escuela o los pastores protestantes, con los que solapan ciertas parcelas de saber, en algunos casos derivado de la escritura. Esta competitividad, más acentuada en la

Sierra que en el valle, ilustrará las connotaciones que estas danzas tienen como acciones rituales. A pesar de la devoción, existe un anticlericalismo similar al del Valle, aunque también, los sacerdotes están dotados de mayor prestigio: se les reconocen un saber. Pero también capacidades o poderes fácticos que, sin embargo (como muestran diversos relatos sobre “maldiciones” inflingidas por curas) no siempre resultan benéficos. Los párrocos tienen limitadas varias funciones en estos pueblos, por ejemplo, en el manejo de ciertos objetos y rogativas en las iglesias y, también, éste ámbito de las danzas. Por otro lado, estos sacerdotes, inspiran a su vez muchos recursos rituales y dramáticos de las danzas, incluso a personajes concretos, también en rivalidad con otros “agentes” o “especialistas”.

La organización y puesta en escena de las danzas de la Sierra es similar en otros aspectos a las del Valle. Se gestionan a través de mayordomías informales, con similar transposición entre personajes y roles sociales. Se celebran durante los mismos periodos festivos, desde las vísperas a las octavas y con ciclos repetitivos. Enfrentan los mismos obstáculos y competidores por el gusto o atención del público: los jaripeos, los bailes modernos o los encuentros deportivos, sumados a una desestructuración social derivada de la migración; aún así, los emigrantes serranos son especialmente proclives, por otro lado, a patrocinar aspectos de las fiestas con sus remesas, especialmente las danzas, así como a representarlas en la emigración.

El repertorio de San Juan es uno de los más completos de la Sierra. En todas las fiestas mayores, y en casi todas las fiestas menores y barriales se representa una danza. A excepción de la Navidad, en la que siempre se pone la Pastorela, la danza presentada varía según el año, el tipo de fiesta y la voluntad o influencia de patrocinadores, participantes y autoridades.

Se presentarán varias danzas bélicas de San Juan derivadas del tópico de la Conquista (Danzas de *Indios* y de *Malinches*) o de la Reconquista (Danzas de *Santiagos* y de *Moros*). Se analizará en detalle la *Danza de Moros*, una de las más complejas de la Sierra. Ésta, por sus muchas conexiones con la Pluma del valle, servirá para su mutua interpretación. Algunos aspectos de estas danzas servirán, también, para introducir el género carnavalesco en la Sierra, a comparar con el del Valle, y evidenciarán también una serie de “infiltraciones” trascendentes entre ambos prototipos. La Pastorela de San Juan se utilizará, ulteriormente, como un ejemplo de transición entre ambos géneros.

1. El Escenario Social de la Danza de Moros.

La Danza de Moros y Cristianos es uno de los espectáculos más importantes del repertorio de San Juan y el de mayor complejidad escénica y musical. Es la danza que exige mayor número de participantes, preparativos y un sistema de patrocinio más activo. Los vecinos se muestran orgullosos de esta danza, una de las más vistosas y excepcionales de la Sierra. Se ha presentado en otros pueblos, con los que se establecen *gozonas* y algunos de sus pasos y sones se han enseñado en otras comunidades. Está vinculada, además, a uno de los textos o *parlamentos* más largos y complejos de los que se conservan en la región. Aún con todo, esta danza se considera simbólicamente equivalente a otras danzas de la comunidad, al menos, en relación a las del repertorio bélico.

Este espectáculo es comúnmente referido como *Danza de los Moros*, posiblemente porque, como en el caso azteca, sólo danzan y realizan coreografías elaboradas los miembros de ese bando. Aunque de manera menos explícita que en el Valle, los Moros constituyen un equipo o bando de “Danzantes”, por contraposición al de Cristianos que, aunque desfilan y marchan en coordinaciones complejas, no “danzan” ni interpretan bailes de pasos o gusto local. A diferencia de la Pluma, la Danza de los Moros sólo “se pone” cada 4 o 5 años, incluso cada vez más espaciados. ((en contados años y cada vez con menos frecuencia Presencí una de las últimas representaciones de la danza en mis primeras prospecciones en 2001 en la Sierra que no se ha repetido. Las anteriores fueron en 1983, 1992 y la de 1996, documentada con algunas fotos y grabaciones.)) Este retroceso se debe, según los vecinos, a que ahora hay menos “gente de gusto” y sólo ciertos años se consigue aunar la voluntad de las autoridades, los barrios y el medio centenar de intérpretes que requiere. Además, la emigración masculina dificulta la situación al disminuir no sólo el número de potenciales actores, sino también los ambientes de motivación o persuasión mutua.

Esta no es la situación, sin embargo, de otras danzas comunitarias, también importantes, como la Pastorela, que se escenifica todos los años; ni la de representaciones bélicas menores, que exigen menos preparativos y que se siguen presentando con asiduidad. Como se verá, éstas cumplen funciones semejantes a los *Moros* pero resultan menos exigentes.

La *Danza de los Moros* requiere de mucha programación, organización y compromisos comunitarios a detallar. Se analizará también su estructura textual y escénica que servirá como modelo o referente para otras danzas bélicas. Las otras danzas bélicas de la comunidad se representan de manera menos formal y excepcional; esas escenificaciones y sus estructuras argumentales son más sencillas, con coreografías grupales más complejas, pero parlamentos más fragmentarios.

Las “constantes” que se distinguirán en los *Moros* y en otras danzas de la Sierra (incluyendo algunas de la Pastorela), ilustrarán el prototipo bélico, pero permitirán también introducir ulteriores aspectos del prototipo carnavalesco. Esas constantes constituirán unas bases de comparación y análisis entre estos tipos de escenificaciones y sus contextos etnográficos y, ulteriormente, para determinar procesos de gestión y representación de una identidad local y étnica.

Esta danza requiere de la involucración de los cuatro barrios de San Juan y de un periodo prolongado de ensayos, por lo que sólo se presenta en las fiestas mayores, la patronal en Junio o por “Esquipulas”. Estos danzantes son voluntarios que hacen promesas, aunque algunos son animados por vecinos o inducidos por las autoridades a participar. Con medio año de antelación a la fiesta han de confluír varios factores. En primer lugar, ha de aceptar y estar disponible el Maestro de danza y el de violín, así como la banda *filarmónica* y la *de guerra*, con su supervisor o *Cornetín de Orden*. El papel del Maestro de violín -que sólo a veces es también Maestro de la Danza y suele transmitir el parlamento-, es también crucial. Éste domina todos los sonos y muchos aspectos de la puesta escena, apoyando como regista. Las autoridades municipales deben colaborar y dar su consentimiento previo, así como los cargos de los cuatro barrios que, además, hacen donaciones y promueven o coordinan la “voluntad” o compromiso de una docena de actores por barrio.

Concluidos estos acuerdos preliminares, se elige un domingo de las siguientes semanas, preferiblemente de luna nueva -fase de comienzo de distintos rituales, por ejemplo, terapéuticos-, para empezar con los ensayos y realizar una presentación formal de los danzantes, maestros y músicos en la iglesia, junto con las autoridades, civiles y rituales, los ancianos y la banda. Esta presentación ante el santo, se realiza siguiendo unos patrones de interacción que se analizarán en relación a varios contextos sociales y ceremoniales; en esta ocasión, la interacción y la disposición de los participantes se organiza ya en relación a jerarquías dramáticas o de personajes frente a las jerarquías institucionales habituales. Esa tarde comienzan los ensayos, casi tan exigentes como los de la Pluma, de varios días en semana durante cuatro o cinco meses.

Dos semanas antes de la fiesta se fija un día de “ensayo general”, similar a una presentación pública, pero con un público más reducido, formado por las autoridades barriales, rituales, algunas civiles y patrocinadores particulares (o sus representantes, en el caso de los emigrados) que aportan donaciones, refrescos, licor y cigarros. Como en la Pluma, estos preludios están jalonados por rondas de brindis e intercambios de esas ofrendas o “respetos” entre los miembros de los distintos “equipos”, de la misma manera formal que en Santa María, aunque con ciclos menos estructurados, (ver Cap.10).

Además de esas ayudas y del esfuerzo realizado por cada danzante en particular, en el vestuario y la inversión de tiempo, la puesta en escena del día de la fiesta exige de la involucración específica y ulterior de dos de los actores. Durante las presentaciones en los días de fiesta, las familias del *General Bernardo* y del niño que encarna al *Banderín General*, recibirán en sus casas a los danzantes y a numerosos invitados; atenderán, en especial, a los miembros del Bando Cristiano y a las Bandas participantes, sobre todo en los lapsos que no están en escena. Este gasto en atenderlos resulta cuantioso por el número elevado de participantes, especialmente *Cristianos*. A pesar de las cooperaciones, todos los actores y sus familias, en especial las de estos dos personajes, asumen un gasto importante por la Danza, como ofrenda al Santo y a la comunidad.

2. Dimensiones simbólicas y transtextualidad.

Esta Danza representa el enfrentamiento entre un bando de “Cristianos” -encabezado por *Carlomagno* y *Bernardo del Carpio* junto a otros *Oficiales* y un grupo de *Soldados*- y un bando, más reducido, de *Moros*, encabezados por el *Rey Desiderio*, también conocido como *Mahoma*. Aunque en el parlamento y la puesta en escena se hacen patentes las discrepancias ideológicas o la tensión entre “dos religiones” (una tensión, por otro lado, no tan distante a la experiencia cotidiana de sanjuaneros protestantes y católicos), el conflicto de la Danza se interpreta de una manera genérica, como el enfrentamiento entre dos pueblos, naciones o imperios, Francia y Turquía; y sobre todo, por el siempre presente, también en las danzas, *problema de tierras*.

En términos generales, esta danza tiene niveles diferenciados de representación y recepción, frecuentemente paralelos o sin muchos puntos de convergencia. Por un lado, el *parlamento*, en castellano, exalta una serie de valores, ideologías y afrentas culturalmente

diversas, interpretadas por los actores desde distintas perspectivas locales; la puesta en escena del *parlamento* es, a su vez, reinterpretada y sólo parcialmente comprendida por el segmento bilingüe de la población (ver Cap. 1 para una estimación de esos niveles). Por otro lado se desarrolla otra “acción”, en un nivel visual y gestual, más que discursivo, connotada por un enardecimiento militar constante, intercalado con sones de danza y pantomimas. En líneas generales, la Danza es interpretada, por una mayoría del público, desde referentes culturales eminentemente orales, dramáticos y escénicos, y sólo tangencialmente por sus referentes literarios o escritos.

Como otras danzas de Conquista o Reconquista en contextos indígenas, esta representación se basa en un *parlamento* o *relación*, aunque podrían circular algunas otras versiones o manuscritos relacionados. Este documento, como los de danzas similares, recoge una relación elemental de personajes, una serie de monólogos y diálogos, a veces incompletos o desordenados, señalados con algunas “acotaciones” dramatúrgicas. Estos contenidos se intercalan, en una puesta en escena enriquecida, con numerosos episodios de danzas grupales, bailes dramatizados y una serie de pantomimas, tangenciales al texto, cuando no totalmente ajenas o improvisadas. Además se introducen múltiples procesiones, desfiles marciales, movimientos y coordinaciones de bandos o escuadrones, tampoco especificados en el documento. Esta representación, como otras danzas populares, se basan en escuetos parlamentos o argumentos sintetizados, incluso deslavazados, que se saturan con bailes, despliegues militares y pantomimas. Muchos aspectos de esta “saturación dinámica” son recurrentes en contextos indígenas; siguen unas pautas que serán interpretadas, con todo, desde el particular contexto etnográfico de este estudio.

En esta comunidad no se conoce la fecha de introducción o procedencia del *parlamento*, aunque se considera *de antigüedad*, conservado con celo en varias copias y cuadernos manuscritos. Este *parlamento*, como se mostrará, está vinculado a una famosa obra dramática del Siglo de Oro español, “El cerco de Roma por el rey Desiderio” de Vélez de Guevara, a la que se referirá, a partir de ahora, como texto “original” o texto “canónico”, sin pretender minimizar la originalidad o excepcionalidad del parlamento local¹. El *parlamento* de este pueblo diverge, sin embargo, en gran medida respecto de esa obra dramática; podría incluso estar basado en recreaciones posteriores de ese texto, adaptado o transformado para su representación en contextos populares, incluso como “morisma”, de características ya particulares para las colonias. Además, en este *parlamento* o manuscrito local se mezclan al menos dos obras distintas, la de Vélez y otra “morisma” (a la que también se referirá como “morisma canónica u original”) que nutre la mayoría de los parlamentos enunciados por los vasallos Moros. Salvo el Rey Desiderio, los moros son personajes casi inexistentes o poco trascendentes en la obra de Vélez².

¹ Se referirá indistintamente al texto de Vélez como “original” o “canónico”, en tanto que antecedente en el tiempo y perteneciente a un género dramático con patrones recurrentes. De hecho, muchos pasajes y personajes de esta obra aparecerán, de manera similar, en distintas danzas zapotecas; pero, sobre todo, serán sus divergencias las que servirán para identificar e interpretar las características de una teatralidad indígena o zapoteca.

² La comedia de Vélez, escrita en torno a 1614, fue muy popular a lo largo del siglo XVII, XVIII y hasta principios del XIX, como confirman sus numerosas reediciones hasta 1822 (ver el estudio de Ziomek y Hughes, 1992). Entre sus antecedentes se cuenta, además de la tradición oral, el Bernardo de Balbuena o el de J. de la Cueva y otros dramas “histórico-novelescos” sobre cercos o sitios de ciudades, como los de Lope de Vega o Cervantes. Su trama, especialmente compleja para el género (y más aún para una dramatización danzada y popular), enfrenta a Carlomagno contra el rey lombardo Desiderio; pero integra también otros temas o sub-tramas, que influyen en la representación zapoteca, como la rivalidad hispano-francesa,

Así mismo, estas y otras divergencias se podrían explicar no sólo por la influencia de diferentes versiones de uno o varios textos “originales” o “canónicos”, sino por sucesivas transformaciones, tergiversaciones y errores de diferentes interventores o transcriptores, coloniales o más recientes. Se señalarán las divergencias más llamativas respecto de ese “original”, incidiendo en algunas de carácter “aparentemente” local, en sus posibles vínculos con aspectos etnográficos y con algunas de las “constantes” dramáticas zapotecas, o incluso de ámbito mesoamericano, ya apuntadas.

Los sanjuaneros desconocen cualquier vinculación de su *parlamento* con ese texto “original” o su tradición literaria, aunque sí pueden establecer relaciones con otros documentos similares del repertorio local o de otros pueblos cercanos, pertenecientes a un mismo o similar género “canónico”. A pesar de unas intermitentes transformaciones del texto y de puntuales improvisaciones añadidas durante la escenificación, la representación de esta Danza estará dictada por una fidelidad a ese *parlamento* local y a una dramaturgia transmitida, en gran medida, por comunicación oral y no verbal (i.e. gestual, objetual, coreográfica, etc.).

personificada en Bernardo y Roldán, el romance entre el héroe navarro Iñigo Arista y una dama, además de otros tópicos históricos y religiosos hilvanados en los papeles de Carlomagno y de dos sucesivos Papas. Aunque este Emperador, como otros héroes medievales, aparece en muchas “morismas americanas”, esta obra “original” no se ajusta completamente a las de ese género –y a una subcategoría “carolingia”–, aunque se ha fundido con alguna de ellas, según evidenciarán los pasajes ajenos a la obra de Vélez. Aún así, el personaje de Desiderio se contrapone también al de Fierabrás, más común en las danzas de este ciclo o de los Doce Pares Francia, difundidas en Morelos, Guerrero o Puebla (ver Bonfiglioli 1996 o Blunno et al. 1994).

4.2.1. Los Personajes y sus Emblemas Escénicos.-

El elenco de personajes que participan en esta Danza diverge en varios aspectos del “texto original” e integra un repertorio más amplio de caracteres, posiblemente importados de la otra “morisma canónica”³. El bando de los Cristianos está encabezado por el *Emperador Carlo Magno*, sin embargo, en el desarrollo “total” de la Danza -es decir, el escénico y el social-, el protagonismo recae sobre el *General Bernardo del Carpio*⁴. De hecho, él es quien protagoniza el conflicto o duelo principal sostenido con Desiderio. El General es también, como el Moctezuma, quien patrocina igualmente una parte importante de las celebraciones asociadas a la danza. A ambos sigue en importancia *Leoncio Cardenal*. Estos tres personajes, forman un “trío de principales” o triunvirato al frente de un subgrupo llamado de *Oficiales*, compuesto por *Iñigo Arista*, un *Alguacil Primero*, un *Alguacil Segundo*, *Reynaldo* y *Roldán*. Suele encabezar las filas un *Alférez* (también conocido como *Centinela*) que enarbola una bandera de Francia, roja, blanca y azul. Al grupo de *Oficiales* sigue el *Jergón*, un cómico en constante y paradójica relación de defección y asociación al bando. Como se verá la asociación de Jergón al Bando Cristiano no es estructuralmente completa; aunque aparece en el elenco cristiano del parlamento, su disfraz y su comportamiento lo distancian simbólicamente de ese bando en general y del grupo de *Oficiales* en particular, a quienes, sin embargo, se une en la mayoría de sus formaciones y coreografías.

Contenido en el Bando Cristiano interviene un escuadrón de veinte *Soldados*, supervisados por un *Capitán* y encabezados por el *Banderín General*, que ondea la bandera de México. Dentro de este bando actúa también una *Banda de Guerra* compuesta por seis *Cajeros* con sus respectivos tambores y seis *Cornetines* con sus cornetas, todos coordinados por un *Cornetín de Orden*. La *Banda de Guerra* no aparece en el elenco de personajes del parlamento, aunque sí se acotan la intervención de los *cajeros* en ese texto y también, de “cajas” y “clarines” en el “original” (Ziomek 1992:47). Así, el Bando Cristiano queda compuesto por 9 oficiales más Jergón, 21 Soldados y 14 músicos de guerra, un total de 45 miembros.

³El elenco de la Danza es algo diferente del de la versión “original” o de Vélez, sobre todo el del bando moro; “Las personas que hablan en ella” (Ziomek 1992:45) están relacionadas, en ese texto, del siguiente modo:

<i>Adriano, pontifice, barba.</i>	<i>Reynaldos.</i>
<i>Leoncio, cardenal, barba.</i>	<i>Cuatro Cardenales.</i>
<i>Carlo Magno.</i>	<i>San Pedro.</i>
<i>El rey Desiderio.</i>	<i>Un capitán moro.</i>
<i>Iñigo Arista, galán</i>	<i>Un alférez.</i>
<i>Valeriana, dama.</i>	<i>Soldados cristianos</i>
<i>Bernardo del Carpio.</i>	<i>Soldados moros</i>
<i>Roldán.</i>	

⁴ Se utilizará esta *tipografía diferenciada* para reproducir palabras o citas literales del parlamento o manuscrito local; se transcribirán de manera completamente literal, con errores ortográficos o con el formato (por ejemplo, las mayúsculas) que distinguen las acotaciones. Se indicará que la cita es un fragmento con (...), excepto en las citas claramente identificables con un inicio o final en la secuencia o frase. Tampoco se señalarán los versos, con barra diagonal (/), como en otros parlamentos a comentar, porque ya habían sido eliminados en la transcripción a la que tuve acceso. Esta tipografía se utilizará en la transcripción de todos los *parlamentos* o manuscritos locales a lo largo de la tesis, y se diferencia de la *cursiva* que reproduce términos y expresiones literales de los zapotecos; o también de las “comillas”, que se utilizan para incidir en aspectos metodológicos o etnográficos.

El bando de los Moros está encabezado por el *Rey Desiderio* o *Mahoma*, seguido por el *General Orlando* y por *Rojero*, a veces considerado un *embajador*. Estos personajes forman el “trío de principales” moros. El orden escénico y simbólico de personajes Moros prosigue con *Taborlán*, *Malandón*, *Vasallo* y *Mágico*; van precedidos por otro *Alférez* (*de Moros*) que suele encabezar la fila y ondea una bandera de Turquía, roja con la media luna. Además de “Mágico” -que participa ya como vasallo del bando Moro, ya cómo cómico emancipado-, se suma un tercer cómico, el *Argelino*. Argelino es más similar al Jergón en su paradójica relación de afección y deslealtad hacia su bando; aparece en el elenco como Moro, pero se intercambia con Jergón en varias ocasiones, compartiendo con él y con Mágico emblemas similares en su vestuario. El Bando Moro suma, pues, un total de 9 integrantes o “guerreros”, aunque dos de ellos son de carácter cómico y equívoco, casi conspirador.

Estos dos cómicos, más el Jergón, cristiano, llegarán a formar también otro “trío” de cómicos, no tanto independientes, sino en una ambigua relación respecto a sus propio bando y el adversario que requerirá de ulteriores explicaciones.

El número total de participantes en la Danza es, pues, de 54, sin contar la banda filarmónica, y los maestros de danza y de violín, que también participan en las procesiones y permanecen presentes en el escenario durante toda la representación. La intervención de estos maestros es crucial para la coordinación general del espectáculo.

Asociado a cada bando, pero de una manera flagrantemente ambivalente, actúan Jergón, del lado Cristiano y Argelino del Moro. Ambos mantienen entre sí una reciprocidad, esa sí estructural, a lo largo de la Danza, con continuos intercambios e intervenciones en “espejo” o paralelo. Sin embargo, el Jergón, en cierto modo “sobrante” de las composiciones en paralelo, de 9 Oficiales contra 9 Moros, transita entre ambos Bandos. Si bien no se le puede considerar un Moro, si participa en ese bando como un décimo “danzante” que cuadra las filas y composiciones coreográficamente más elaboradas por ese bando.

En algunas escenas, estos dos cómicos equivalentes de cada bando, están además acompañados por Mágico. Estos tres personajes comparten emblemas y una caracterización no sólo ambigua sino específicamente ambivalente, como revelarán sus máscaras -negras pero ancestrales- o las combinaciones de elementos en su disfraz; por ejemplo, el pantalón militar, similar al del uniforme cristiano junto con el chaleco moro. Es particularmente equívoca la combinación de Mágico, que usa la falda mora superpuesta al pantalón militar; Mágico se integra y combina con el “trío de Cómicos”, aunque nunca con el de Cristianos. Estos Cómicos, como los de otras danzas, también serán considerados *campos*, según los definen algunos serranos de manera similar que en el Valle (*ca'amp ZQ*). (De hecho, estos cómicos se relacionarán particularmente con otros del valle, sobretodo con los Negritos de la Pluma; o con unas Chihuahuas carnavalescas a comentar, que también llevan faldas o faldellines y máscaras algo asexuadas.)

A lo largo del trabajo se tratará de establecer relaciones y diferencias culturales entre unos “cómicos”, personajes burlescos o “graciosos” derivados o evocadores de una dimensión textual e histórica de las danzas, frente a los *campos*, interpretaciones zapotecas de los primeros o derivados de una visión del mundo eminentemente oral; y, además de una

teatralidad fuertemente vinculada a la vida social y cotidiana, a la recreación de un presente más que de un pasado, aún a pesar del cierto estancamiento temporal que les confiere ese vínculo dramático o transtextual⁵.

Vestuarios y emblemas:

A excepción de Carlomagno y Leoncio Cardenal, todos los miembros del Bando Cristiano visten uniformes militares en distintos tonos de verde. Carlomagno lleva pantalón de raso azul con franja militar al costado, camisa bordada en rojo, corona metalizada, gafas de sol, deportivas y espada; en su larga capa amarilla se borda con letras de lentejuelas “Viva el Rey Emperador Carlomagno”. El Cardenal lleva sotana negra hasta los pies, botas, alba blanca de encaje, bonete y unos lentes, cuyo uso es casi inexistente entre los serranos. Va “armado” con un crucifijo y una vara o bastón, de un metro de largo, al que se refiere como “su rayo” y que utiliza de manera equivalente a una espada. Los Oficiales se distinguen del resto de soldados por algunos emblemas diferenciadores: gorras de plato, botas y espadas metálicas de un metro de largo. La mayoría de los Oficiales, excepto algunos más jóvenes usan gafas de sol (Roldán, Reynaldo y el Banderín).

Los uniformes de la Banda de Guerra y los Soldados son más sencillos, de verde más claro y con gorra. Los de Guerra lleva gafas oscuras y botas; los Soldados, por el contrario, no usan gafas y calzan huaraches. Los primeros cargan sus instrumentos y los segundos escopetas al hombro. Sólo el Capitán, el Cornetín y el Banderín, distinguen su rango con botas y gafas, o cómo el Banderín, con gorra de plato. La mayoría de los actores cristianos también son varones adultos y los papeles principales están encarnados por los mayores; pueden participar algunos más jóvenes, incluso niños, en ciertos papeles (Alfárez de Cristianos, Banderín, Roldán o Reynaldo). Todo el Bando Cristiano se diferenciará, en general, del Bando de Moro, por su compostura marcial y paso pesado, al toque rítmico de la Banda de Guerra. De manera contraria, los Moros (o Danzantes) mantienen una presencia menos invasiva, movimientos y bailes delicados.

Los Moros están interpretados por varones adultos y algunos jóvenes. El Rey Desiderio es el de mayor edad y el único que viste de manera diferenciada. Todos los demás usan chalecos bordados y faldas hasta la rodilla. Llevar esa prenda femenina genera vergüenza y reticencia a participar en ese bando, sobre todo entre los más jóvenes; acaban accediendo *porque es una costumbre*. Ambas prendas, de terciopelo o raso en distintos colores, están bordadas con franjas de tela y lentejuelas, con diseños geométricos, de flores o volutas de

⁵ Los cómicos de estas danzas deben relacionarse con distintos “graciosos” del teatro español del siglo XVII y, sobre todo, con los más gestuales del XVIII. La mayoría son “criados” o escuderos; algunos serían derivaciones cervantinas, en particular, el “Jergón”, escudero reseñado por García Lorenzo, (ed. 2005:152). Otros se asocian con el “bobo” y sus variantes que, en el XVIII, reciben una especial influencia de las comedias bufas y de sus personajes, como el duende o “espíritu foletto” de la “commedia dell’arte”, que dará lugar al género hispánico de entremeses o “comedias de magia”. Esos “duendes”, a menudo emparejados con un “criado” (por ejemplo, un viejo, a veces “acrobático”, o un esclavo “negro”), hacen trucos, vuelan y “se transforman”, en animales u otras caracterizaciones (ver Doménech, en García Lorenzo 2005: 413-425). Los cómicos zapotecos, además de por sus bufonadas y sátiras, recordarán a estos “graciosos”, con sus trajes de parches coloreados como el de Arlequín, su expresividad incoherente o su “risa de loco” (García Lorenzo 2005:37 y 413).

aire prehispánico o “azteca”. La forma de las faldas, con mucho vuelo, y de los chalecos, con grandes cuellos o pecheras, son similares, como se verá, a los disfraces de otras danzas⁶. Usan también camisas comerciales de colores claros bajo el chaleco; zapatillas de básquet y calcetines deportivos, blancos con franja superior.

A excepción de Desiderio, distinguido por su corona, los Moros se cubren con grandes sombreros cónicos, rojos o blancos, adornados con flecos y espejos. Llevan gafas de sol, una espada y un pañuelo en la mano. Tienden otra *mascada* del sombrero, doblada en una tira larga que les cuelga desde la nuca por la espalda. Sólo el Rey, además de la corona metalizada y gafas, luce un penacho de plumas de la bandera mexicana, y una capa verde con su nombre. Se verán similitudes de este disfraz moro con otros de Malinches, Indios y del Huenche-nene.

Dentro de este grupo de Moros también se distingue Mágico que, se verá, comparte emblemas con Argelino y Jergón con los que forma el otro grupo o subconjunto de Cómicos o “Campos Moros”. Mágico lleva chaleco y falda, similares al resto de Moros; sin embargo, añade un pantalón oscuro, con franja militar lateral, que asoman bajo su falda. Usa máscara de madera negra, de rasgos y boca prominente, pintada con unos bigotes o colmillos blancos, similares a las “volutas” que adornan algunas máscaras mexicanas. Esta máscara es similar a las usadas por otros *campos* del valle y en danzas serranas de *Negros*. Su sombrero está rematado con una piel de ardilla con larga cola, aderezada con collares de cuentas, cintas o espejos⁷.

Tanto Argelino como el Jergón usan máscaras y visten de manera semejante entre sí, sólo parcialmente similar a la del Bando Moro y con algún rasgo Cristiano. Ambos usan el chaleco moro, bordado y con pechera pero llevan pantalón oscuro, de aire militar o más Cristiano, en vez de falda. Llevan, como los Moros, zapatillas de básquet y empuñan espadas con ayuda de sus pañuelos. En la espaldilla del chaleco de Jergón se cose, como es costumbre en otros disfraces “Cristianos”, una imagen religiosa, en este caso del arcángel San Miguel, que supone otro contrapunto a los diseños geométricos de los moros. Las máscaras de estos cómicos también son negras y de rasgos prominentes aunque, a diferencia del Mágico, están adornadas con verdaderos colmillos, largos bigotes y perillas de pelo canoso o grisáceo, que los relacionarán, a su vez, con otras representaciones y máscaras de viejos. Sus sombreros cónicos están coronados con ardillas o pequeños felinos disecados, enderezados y también engalanados con cintas, cuentas de colores y campanillas. De estas ardillas cuelgan largas colas de pelo de caballo, similares a las de los

⁶ Estas prendas, de raso o terciopelo, lentejuelas y franjas bordadas, son iguales a las que se usan en muchas danzas de la región, como la de Malinches o Huenche-Nene o San José. Los chalecos con pechera los usan tanto varones como mujeres; las faldas sólo las mujeres. El uso de las faldas por los varones en esta Danza podría responder a una comparación con unas “túnicas” turcas o de moros; pero, también, a faldellines o “huipiles” que suelen caracterizar al bando “indio” en muchas danzas de Conquista; aunque esa prenda evocaría un aspecto “indígena”, pasaron a tener en esta región, como otros emblemas de los distintos bandos, un carácter excéntrico o extraño. De hecho, los Indios de otra danza del repertorio local también usan una falda similar entre otros elementos estafalarios.

⁷ Ver similitudes de esas volutas en otras máscaras, por ejemplo, de Pilatos en Cuetzalan, (Harris, 2000:22). Ver también otros usos y atribuciones de las ardillas adornadas con emblemas femeninos y ladinos de coquetería y libertinaje, por ejemplo, en Zinacatán (Reifler 1986:59) o las semejanzas de los sombreros cónicos y con pieles animales de estos “moros” con las de algunos de sus equivalentes mayas, “negros” y otros “animadores” (Reifler 1986:93 o 1989:266).

Diablos de Pastorela; la imagen de San Miguel también vinculara a Jergón con esa representación.

Aunque el Jergón cierra las filas del Bando Cristiano y acompaña a éstos en muchas de sus formaciones contraponiéndose a Argelino, continuamente deserta y transita a la fila contraria, participando en varias pantomimas con Mágico y sobre todo con Argelino, con quien comparte, además, numerosos bailes en pareja. Los movimientos y bailes de estos tres personajes son de un estilo particular y siguen “rutinas” concretas. Realizan frecuentes oscilaciones y balanceos, caracterizados por un “vaivén”, con aspavientos y dislocaciones que contrastan con las coreografías simétricas, los gestos armónicos y equilibrados del resto de participantes. Estos movimientos, al igual que sus máscaras grotescas, recordarán a los de otros danzantes cómicos de la región, como se verá, en el caso de algunos *Negros* o unos *Mixes* entre otros. La proliferación de personajes identificados o relacionados con unos “negros”, en todo el centro y sur de México, sugiere que no surgen únicamente como tergiversaciones de los integrantes de un bando “moro”, ni de una presencia racial, colonial y postcolonial, sino que evocan otros personajes, de referencias esencialmente mitológicas y dramáticas, que resonarán en esta danza y en otras del repertorio⁸.

Ya sólo en la caracterización de bandos, subgrupos y personajes -como se confirmará también en su puesta en acción-, se aprecian numerosas divergencias respecto a una estructura dicotómica tradicional de Moros contra Cristianos. Algunas de esas divergencias derivan de la especial complejidad de estos textos “canónicos”, pero también de su reinterpretación, histórica y cultural, desde distintas tradiciones narrativas y teatrales⁹.

Los solapamientos, no sólo textuales sino de épocas, motivos y emblemas escénicos diversos son frecuentes en las morismas mexicanas y en el teatro popular en general; la morisma de Zacatecas, por ejemplo, mezcla igualmente escuadrones diferenciados de moros y turcos contra una alianza de diversos cristianos. Para este contexto serán especialmente pertinentes para una comparación, las fusiones y recreaciones, esencialmente románticas, de las Danzas de Conquista en Guatemala (Bode 1961) en las que también intervienen distintos escuadrones en cada bando; también serán útiles para

⁸ Los Negros de las danzas de Oaxaca, se verá, no son tanto, como propone Reifler (1986:193) “un claro sincretismo de los moros de piel oscura y los indígenas”, ni de la presencia racial que en este estado, por ejemplo, se circunscribe a la costa sur. Más bien existe una representación cultural más compleja de “negros” y “tiznados”, con distintos uniformes, trajes bufonescos o, también, ciudadanos y de “charro”. Se propondrá que estos personajes no resultan tanto una representación racial, sino “teatral de lo racial”, no sólo derivada de la presencia de esa población o de ese bando de personajes en las “morismas”, sino de sus caricaturas dramáticas en “criados moriscos”, “esclavos negros”, incluso “diablos”, del teatro colonial y de otros antecedentes, de gusto local con algunos rasgos prehispánicos (ver algunos de éstos en Olivier, 1999, que serán también comentados en la Pastorela). Se comentarán también otros antecedentes o representaciones tempranas de negros, como la de 1538, descrita por Díaz del Castillo (1968:567) y su relación con algunas representaciones locales a comentar.

⁹ La presencia de personajes como Carlomagno o Roldán en esta representación la incluirían en el grupo de morismas de tema carolingio, especialmente difundidas en México durante la Colonia (ver Warman 1985, Jáuregui, 1996). Sin embargo, la alianza de Bernardo del Carpio (o de Arista) con los francos o franceses, y la introducción de un 3er bando mexicano-español responde a distintas influencias románticas y nacionalistas modernas (no tanto mexicanas, que suelen ser anti-españolas o anti-francesas en otras danzas de Conquista), sino también hispánicas anteriores, que recuperaron en el siglo XVIII y XIX la figura literaria de Carpio como modelo de héroe nacional (o incluso la de Arista, como encarnación de un héroe navarro). A la segmentación entre turcos, franceses y españoles/mexicanos en esta danza, habrá que sumar la particular intersección de los cómicos “negros” (a su vez “duplicados”), que aparecen en ambos bandos, o incluso en tríos, que desafiarán, aún más, su esquema dicotómico.

una comparación estructural. Pero, sobre todo, se volverá sobre las implicaciones que estas “mezclas”, o solapamientos de equipos y épocas tienen en representaciones indígenas, como los presentados por Reifler (1989) para los Altos de Chiapas. Estas mezclas se concretarán en este y otros casos zapotecos, dónde se entrecruzan tríos de bandos y cómicos, en complejas relaciones de multiplicidad, reciprocidad, ubicuidad y atemporalidad, muy diferentes a las de una estructura dual y antagónica convencional de muchas danzas populares, pero similares a otros mundos indígenas, heterogéneos y proteicos, como algunos ámbitos anímicos.

En este caso la segmentación de la danza y de sus bandos deriva no sólo de una interpretación de la enrevesada trama de Vélez, sino que se le añade, además, otra “morisma” y la particular intervención y mediación por parte del grupo de Cómicos. Así, por ejemplo, el ejército “mexicano” en alianza con el “francés”, resultará una transposición del “español” que aparece en el “original”, lo que le confiere nuevos sentidos en el contexto local. Por otro lado, la caracterización y discursos de los guerreros Moros (no recogidos en ese “original” de Vélez) han sido traídos de otra “morisma” y sintetizados, a su vez, con otros “gentiles”, como se trasluce en sus divisas “aztecas”. Esto los identificará (y también distanciará) con unos “ancestros” indígenas o pre-zapotecos.¹⁰ Por otro lado, los “graciosos”, aunque típicos del teatro hispánico, se asociarán, por sus numerosas improvisaciones transgresoras y mímicas, con otros cómicos zapotecos y mesoamericanos, muchos de ellos “mudos” (y por tanto también pre-culturales) o encarnaciones de comportamientos anti-culturales.

Independientemente de los orígenes literarios del *parlamento* o de sus sub-textos, los bandos y sus rencillas, frecuentemente internas, se difuminarán o supeditarán en una expresión de nuevos y complejos “enfrentamientos” a analizar, no tanto entre religiones o naciones, propias de un propósito evangelizador y proselitista inicial, sino entre “fuerzas” o representaciones morales complejas, derivadas de una concepción cultural de la persona menos unitaria, con propensiones contradictorias y cuyos valores o significados han de ser interpretados desde una perspectiva esencialmente etnográfica o local.

¹⁰ A pesar del particular solapamiento entre personajes que caracteriza a las danzas indígenas, esta identificación de los Moros con los Aztecas u otros “gentiles” no es exclusiva de Mesoamérica. En España se asocia igualmente, de maneras disimuladas o explícitas, a los moros con unos paganos (también con los romanos), como revela Díaz Viana (2009:1080). Pero sería, sobre todo, el mero acto de “danzar”, como también sugiere este autor para el contexto ibérico, el que se podría interpretar como un irreductible “ritual” o emblema de gentilidad; y que se “elegiría” preservar: “de ahí que desfilen en estos rituales todas las identidades de lo que se ha sido, todos los disfraces del pasado. Todo lo que fuimos y que somos” (*ibid.*;:1082). Aún con todas estas similitudes, la identificación de los zapotecos con esos “otros” no será exactamente una en el “tiempo” (incluyendo el presente, o un pasado en el presente o memoria) sino una más intrínseca y ontológica, basada en un particular proceso cultural de interiorización y proyección simultánea de la alteridad (y la ancestralidad), de actualización constante del pasado, que se tratará de perfilar. Un ejemplo de esta colmatación, extroversión e interiorización de caracteres se hallará en los emblemas de los bandos, no sólo en algunos bailes o “intercambios de sombreros o tocados” (Cáceres en Díaz Viana *ibid.*;:1078) como en otras danzas populares, sino en la propia estructura (belicosa, en tensión) de las danzas zapotecas, de los bandos y sus emblemas. Además de los diseños “prehispánicos” de los trajes de estos Moros se verán otras infiltraciones más estructurales, como su alternancia dentro de un repertorio (ver en la danza de Santiago la “confusión” de banderas entre bandos), o una concepción global de las representaciones en un, siempre precario, equilibrio o tensión, sin derrotados ni vencedores reivindicados y, por tanto, incluso, sin concialización.

3. La Puesta en Escena de la Danza.

La Danza de Moros se representa en años puntuales en alguna de las fiestas mayores de San Juan. Aunque danzas similares se bailan, por actos o secuencias, a lo largo de los tres días habituales de fiesta, esta danza se suele escenificar completa, en una sola jornada, normalmente el día principal de la fiesta.

Además de los ya mencionados preparativos y *convivios* esenciales en su desarrollo, esta Danza se compone de distintos episodios, (procesiones, marchas militares, diálogos, pantomimas y números de danza), cuya ejecución toma cerca de ocho horas. El *parlamento* o *relación* y su puesta en escena está segmentada en tres actos o *Entradas* (I, II, III) que servirán de referencia en esta descripción. El “original” también se divide en tres “jornadas”, aunque los versos o escenas que recoge el *parlamento* están desordenados, a veces transformados o abreviados respecto a los del texto de Vélez. Las *Entradas* de esta Danza no sólo no coinciden con esas “jornadas” sino que tampoco siguen una estructura narrativa literaria; aunque se podrían llegar a equiparar algunas fases, algo forzosamente, a las de un “planteamiento” o a un “nudo”, conducentes hacia un “desenlace”. Éste último es, sin embargo, múltiple, no categórico, está anticipado y diversificado. Además, el conflicto está latente o es manifiesto en todo momento de la representación o es inherente a ésta.

El día de la presentación, los actores se reúnen temprano en la casa del General Bernardo para ultimar su vestuario y coordinar la salida. Antes del mediodía, una procesión de actores acompañados por el toque simultáneo de la Banda de Música y la de Guerra parten hacia el atrio de la iglesia. La procesión sigue un orden jerarquizado y protocolario, similar al de otras procesiones públicas, aunque desafiado por Argelino y Jergón que la preceden o encabezan entre saltos y muecas. Este orden será comparado con el de otras procesiones públicas, por ejemplo, el de la toma de posesión de los nuevos cargos el 1º de Enero¹. Como es habitual en toda procesión de la región, la Banda de Música ocupa la primera posición; sigue la Banda de Guerra, el Banderín con la insignia de México, el Capitán con los Soldados, el Alférez Cristiano con la bandera francesa, los Oficiales, el Alférez de Moros con la bandera turca y los Moros, con Mágico cerrando sus filas. Este orden se repetirá en todas las procesiones de llegada al atrio de los actores y en muchas coordinaciones y desfiles marciales. Acompañan esta formación el maestro de danza y violín, los encabezados de los barrios, algunos invitados y familiares.

Como se mencionó en la Pluma, en estas danzas bélicas, además de unas constantes en la organización por filas en las coordinaciones y coreografías, existen unos patrones de acción asociados a la recitación en castellano, algunos compartidos con los de otras representaciones populares de la región. Los zapotecos recitan con vehemencia, al tiempo que caminan con ímpetu, en ida y vuelta, especialmente a lo largo del eje Norte-Sur del escenario. Usan un tono poco matizado, habitual en intérpretes no profesionales. Los gestos declamatorios se limitan a alzamientos repetitivos, a veces simétricos, de brazos y

¹ Aunque en el valle, al igual que en otras regiones mesoamericanas (Vogt, 1979:196), existe un orden jerárquico “estático” y otro invertido o “de marcha”, en San Juan -salvo la posición de los cómicos en estas marchas dramatizadas-, no se ha podido verificar tan claramente esa diferenciación entre disposiciones inmóviles y dinámicas. Se verán pautas de interacción y ordenes protocolarios, por ejemplo en el Cambio de Cargos, en siguientes capítulos.

manos, con sacudidas del índice o la espada. Cuando varios actores “dialogan” en una escena, marchan contiguamente, alternando sus turnos al alcanzar uno de los lados del escenario. Algunas alocuciones y marchas están precedidas por un amplio ademán de desenvainar la espada, (una señal también sincronizadora entre actores). Los actores suelen acompañar este gesto con el trazado, enérgico y sonoro, de un círculo en el suelo con su espada, al tiempo que giran sobre sí mismos; este gesto precede muchas de sus intervenciones habladas. Por otro lado, también Argelino y Jergón trizan con su espada líneas y ángulos en el suelo que guían a los bandos, un gesto rector que los asociará con otras entidades rectoras zapotecas.

Estos gestos y patrones de actuación, sobre todo en el eje N-S, se repite en la mayoría de los diálogos y en muchas danzas béticas. Las intervenciones bailadas en pareja reproducen, también, esta contigüidad y la marcha en ida y vuelta sobre ese eje. Las ubicuas “pantomimas” de los Cómicos resultarán, en cambio, excepcionales, al igual que sus bailes en pareja, con disposiciones encaradas o enfrentadas y coreografías sobre el otro eje, el Este-Oeste. Algunos parlamentos, no en marcha sino estáticos, también se enuncian de manera excepcional “encarados” o ante los principales de los bandos, que reciben a embajadores o subalternos firmemente posicionados en sus filas².

Los patrones de actuación e interacción de Moros, Cristianos y sus respectivos Cómicos, en comparación con patrones locales de presentación de la persona en la vida social, pero también en otros ámbitos culturales de re-presentación, como el de la narrativa o el ritual, proporcionarán los principales parámetros de interpretación de estos personajes que, como se comentó, son objeto de exiguas o poco explícitas interpretaciones locales.

Como se señaló, esta Danza es percibida en varios niveles, diferentemente compartidos por la población, uno más escénico y otro también textual. Aunque la recepción de la danza es predominantemente oral, todos conocen extractos o interpretaciones de lo referido en el *parlamento*. Sólo los Oficiales y los Moros han de memorizar textos y los grados de conocimiento del español entre el resto de participantes es, como en el resto de la comunidad, muy variable. Del mismo modo, en la puesta en escena también se diferencia una vertiente esencialmente escénica y otra articulada en función del *parlamento*. Aunque distinguibles, la descripción de la Danza que sigue tratará de conciliar estos dos niveles.

Aunque en el “esquema” de esta Danza (ver abajo Esquema 2), así como en su ulterior “descripción” o desarrollo detallado, se primará el nivel escénico, también se tendrá en cuenta la estructura del *parlamento*. La puesta en escena, sin embargo, sólo coincide parcialmente con ese texto. Por otro lado, algunas pantomimas, aunque muy improvisadas, pueden también mantener alguna relación con este texto o referir, lejanamente, a alguno de sus pasajes. El texto “original” de Vélez, en cambio, se considerará sólo de manera puntual, para interpretar algunos pasajes oscuros o desubicados. Este estilo de descripción pretende facilitar la comparación con ulteriores danzas indígenas del género bélico, incluso

² Algunos patrones escénicos serán comparados con los de la interacción convencional local y según los estudiados, de manera más general, por la proxemia; según esos estudios, la interlocución enfrentada -como la que sostendrán sobre todo los Cómicos- es más antagonica que la contigua o lateral -predominante en todos los diálogos, incluso entre parejas de bandos opuestos- que presupone mayor entendimiento, incluso intimidad. El careo o enfrentamiento en las interacciones entre Cómicos, por contraposición a la contigüidad recurrente entre los otros miembros de distintos bandos puede sugerir otras vías de interpretación de la Danza y de sus personajes.

en las que se omite o no se conserva el parlamento, así como con danzas y personajes, de carácter más carnavalesco y fundamento oral.

La estructura de esta Danza no es, como se demostrará, conducente hacia una solución final; no sólo es reiterativa, sino incluso “radial”, con múltiples desenlaces o conclusiones. Esta estructura es, sin embargo, difícil de captar en el “esquema” o síntesis de la danza que se presenta en el Esquema 2; en cambio, en la descripción subsiguiente o desarrollo del esquema, sí se apreciará la combinación e influencia de los distintos textos, siempre parciales, la interrelación entre diferentes tradiciones narrativas y escénicas y, sobre todo, la presencia siempre latente, casi irresoluble del conflicto. La estructura de la Danza no es sólo cíclica o repetitiva sino “reproductiva”, con variaciones de un “conflicto” elemental o central, no siempre sostenido entre Moros y Cristianos sino también entre personajes de un mismo bando o por los Cómicos entre sí; algunos de estos enfrentamientos se podrán considerar, incluso, como versiones duplicadas y alteradas de los sostenidos por otros personajes.

Este “Esquema” (2) de la Danza y su “descripción” tratará de reflejar una concepción y organización general de la puesta en escena. Los actos, episodios y secuencias que, implícitamente, organizan la Danza se han sintetizado en un esquema numerado y a algunos se les ha otorgado un “título” para facilitar su referencia; los participantes en la Danza establecen similares segmentaciones o diferencias entre actos y episodios, aunque no las expresan en términos tan explícitos ni tan minuciosos (sobre todo dentro en secuencias o subsecuencias). Como en el resto de este trabajo, la *cursiva* enfatiza categorías o episodios explícitamente indicados por los sanjuaneros (*1ª, 2ª y 3ª Entrada, El Conflicto, los circos, las embajadas, etc*); en cambio, las “comillas” y, en este caso también la numeración, indican una organización escénica implícita, a veces musical, de la escenificación. Esos títulos y epígrafes numerados resumen y ordenan la acción en episodios, secuencias o subsecuencias, en un modo quizá demasiado detallado o artificial, pero esencial para comprender la Danza en su conjunto, permitir su comparación con otras representaciones y corroborar sus interpretaciones.

Organización escénica de la Danza de Moros.-

Esquema 1: Personajes

BANDO MORO	BANDO CRISTIANO
<ol style="list-style-type: none"> 1. Alférez moro 2. Rey Desiderio o Mahoma 3. General Orlando 4. Rojero Embajador/Alguacil 5. Taborlán 6. Malandón 7. Vasallo 8. Mágico 9. Argelino 	<p><u>OFICIALES CRISTIANOS:</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Alférez cristiano 3. Emperador Carlomagno 4. Leoncio Cardenal 5. Bernardo del Carpio 6. Iñigo Arista 7. Alguacil 1 8. Alguacil 2 9. Reynaldo 10. Roldán 11. Jergón <p><u>SOLDADOS CRISTIANOS:</u> Banderín General Capitán 20 soldados</p> <p><u>BANDA DE GUERRA:</u> Cornetín de Orden 6 Cajeros 6 Cornetas</p>

Esquema 2: Puesta en Escena

I. ENTRADA PRIMERA O ACTO I	
1. Presentación de la Danza	
1.1. Llegada y colocación de los bandos. [Desfiles y marchas coordinadas. Música de Banda y de Guerra].	
1.2. Presentación discursiva de la Danza y “respeto” al Santo (con respuesta de Angelino). [Diálogos].	
1.3. Presentación coreografiada del conflicto. [Marchas y coros coordinados con violín].	
1.4. Presentación danzada de los cómicos, Argelino y Jergón, (y demarcación del escenario). [Baile con violín].	
1.5. Desfile de salida del Bando Cristiano con las Bandas. [Desfile con Música de Guerra y de Banda].	
2. Presentación del Bando Moro	
2.1. Presentación danzada del Bando Moro (con Jergón). [Corros coordinados y danzas grupales con violín]	
2.1.1. Son de danza [Corros coordinados y genuflexiones].	
2.1.2. Son de danza [Filas paralelas y coros danzados; genuflexiones].	
2.1.3. Son de danza [Filas paralelas, agrupaciones, figuras internas y coros coordinados]	
2.2. Presentación dramatizada del Bando Moro (y de su posición en el conflicto).	
2.2.1. Planteamiento del conflicto o “Primera Arenga” de Desiderio a sus Principales. [Diálogos y bailes con violín].	
2.2.1.1. Parlamentos de Alférez, Desiderio, Orlando, Rojero.	
2.2.1.2. Baile de Desiderio, Orlando, Rojero.	
2.2.1.3. Parlamento de Desiderio.	
2.2.2. Registro de los Vasallos Moros [Diálogos y bailes con violín].	
2.2.2.1. Baile de Orlando (presentación o baile de “entrada” de Orlando)	
2.2.2.2. Parlamento de Orlando con reconocimiento de Desiderio	
2.2.2.3. Baile de Orlando y Rojero (baile de “salida” de Orlando y de “entrada” de Rojero)	
2.2.2.4. Parlamento de Rojero con reconocimiento de Desiderio	
2.2.2.5. Baile de Rojero y Taborlán (“salida” de Rojero y “entrada” de Taborlán, etc.)	
2.2.2.6. Parlamento de Taborlán con reconocimiento de Desiderio.	
2.2.2.7. Baile de Taborlán y Malandón.	
2.2.2.8. Parlamento de Malandón con reconocimiento de Desiderio	
2.2.2.9. Baile de Malandón y Vasallo.	
2.2.2.10. Parlamento de Vasallo con reconocimiento de Desiderio.	
2.2.2.11. Baile de Vasallo.	
2.2.3. Registro de los Cómicos Moros. [Diálogos, bailes y pantomimas con violín]	
2.2.3.1. Presentación o baile (de “entrada”) de Mágico.	
○ Rutina bailada y mímica 1, o “del molinillo” (o de “la activación”).	
2.2.3.2. Parlamento de Mágico con réplica de Desiderio.	
2.2.3.3. Baile (de “salida”) de Mágico.	
○ Rutina 2, o de “la llamada”	
2.2.3.4. Presentación o baile (de “entrada”) de Argelino (con Jergón).	
○ Rutina 3, o de la “animación”	
❖ Pantomima 1, o “del escozor”, por los tres Cómicos.	
○ Repetición de la Rutina 3	
❖ Repetición de la Pantomima 1, o “del escozor”, por los tres Cómicos.	
2.2.3.5. Parlamento de Argelino con réplica de Desiderio.	
2.2.3.6. Baile (de “salida”) de Argelino (con Jergón).	
○ Rutina 4 o del “espejo”.	
2.3. Salida de Jergón (con Argelino y Mágico) en busca del Bando Cristiano.	

II. ENTRADA SEGUNDA O ACTO II

1. **Llegada y colocación del Bando Cristiano (escuadrón francés).** [Desfiles y marchas y coordinados. Música de Banda y de Guerra]
2. **Segunda “Arenga” del Rey Desiderio a sus tropas** (repetición abreviada del “registro” de los Moros). [Diálogos.]
3. **Embajada, captura y liberación del Cardenal.** [Diálogos y pantomimas con violín.]
 - ❖ Pantomima 2, o del “maltrato” y “ofensa” del Cardenal.
 - 3.1. Diálogo o negociación entre Rey Desiderio y Cardenal Leoncio.
 - ❖ Repetición de la Pantomima 2 o del “maltrato” y “Captura” del Cardenal.
 - 3.2. Liberación del Cardenal por Carlomagno y Arista.
 - ❖ Repetición de la Pantomima 2 o del “maltrato”.
4. **“Registro” de los Oficiales (franceses) ante Carlomagno.** [Diálogos y desfiles marciales con música de violín]
 - 4.1. Desfile o “guardia” y presentación de Alférez, con réplica de Carlomagno
 - 4.2. Desfile y presentación de Arista, con réplica de Carlomagno
 - 4.3. Desfile y presentación de Reinaldo, con réplica de Carlomagno
 - 4.4. Desfile y presentación de Roldán, con réplica de Carlomagno
5. **“Registro” del cómico cristiano, Jergón (con Argelino) ante Carlomagno** [Diálogos, baile y pantomimas con violín]
 - 5.1. Baile de Jergón (y Argelino)
 - Rutina 5, o de “la cojera”.
 - ❖ Pantomima 3, o del “espulgo”, (con los 3 Cómicos)
 - Repetición de la Rutina 4, o de “la cojera”.
 - ❖ Repetición de la Pantomima 3, o del “espulgo”.
 - 5.2. Presentación de Jergón, con réplica de Carlomagno.
 - 5.2.1. *Prueba de espadas* (Pantomima 4, o del “enlazamiento”)
 - 5.3. Salida de Jergón (y Argelino) en busca del Bando Cristiano.

III. TERCERA ENTRADA O “ACTO III”

1. **Llegada y colocación del Bando Cristiano: Escuadrón Mexicano/Español.** [Desfiles y marchas coordinados con música de banda y guerra]
2. **Recepción de Bernardo. Alarde del General y de su armada.** [Diálogos]
3. **Envío de destacamentos por Carlomagno a la retaguardia de los Moros. (Intercambio de armas).** [Diálogos, cruce de armas y marchas al son de Guerra]
 - 3.1. Envío y posicionamiento de Bernardo (Alférez y Alguaciles), con desafío a los Moros.
 - 3.2. Envío y posicionamiento de Reynaldo, con desafío a los Moros.
 - 3.3. Envío y posicionamiento de Roldán, con desafío a los Moros.
 - 3.4. Intercambio de armas, envío y posicionamiento del Cardenal, con desafío a los Moros.
 - 3.5. Intercambio de armas, envío y posicionamiento de Arista y Carlomagno, con desafío a los Moros.
4. **Destacamento de Jergón, desafío a los Moros y Cercos.** [Diálogos, pantomima, marchas y corros coordinados (*circos*) al son de Guerra]
 - ❖ Pantomima 5, o del “rastreo”.
 - 4.1. Declaración de guerra entre Argelino y Jergón y *Circo 1*
 - 4.2. Declaración de Guerra entre Moros y Cristianos y *Circo 2*
 - 4.2.1. espiral de *circo 2(a)* : victoria mora
 - 4.2.2. espiral de *circo 2(b)*: victoria cristiana
5. **El Conflicto entre el General Bernardo y Rey Desiderio** [Diálogos, pantomima, música de guerra]
 - ❖ Pantomima 6, o del “conflicto y su duplicación”.
6. **Embajadas Mora y Cristiana; intercambio de emblemas.** [Bailes con violín, diálogos, marchas y corros al son de guerra]
 - 6.1. Baile de Orlando y Rojero o *Son de la embajada*.
 - 6.2. Apresamiento de Orlando y Rojero por Alguaciles y presentación ante Carlomagno.
 - 6.3. Baile y regreso de Orlando y Rojero ante Desiderio.
 - ❖ Repetición de la Pantomima 2, o del “maltrato” del Cardenal
 - 6.4. Declaración de guerra entre Desiderio y el Cardenal:
 - 6.4.1. *Circo 3*: Toma de la bandera mora.
7. **Enfrentamiento dialogado de los Bandos con traslación de filas.** [Diálogos, coordinación en filas con violín y cerco de Soldados con música de Guerra]
 - 7.1. Disputa/Reconciliación entre Argelino y Jergón [Diálogo y pantomima]
 - ❖ (Pantomima 7, del “trago” o de la “reconciliación/reanudación” del combate.)
 - 7.1.1. *Circo 4* : reorientación cardinal.
8. **“Desenlace” o derrota (temporal) del Bando Moro.** [Diálogos y coordinaciones, música de Violín y Guerra.]
 - 8.1. Entrega de las armas moras. [Desplazamiento coordinado de filas.]
 - 8.2. Aceptación de la Fe Cristiana por Desiderio (Bautizo) y por los vasallos Moros. [Diálogos y marcha coordinada con violín]
 - 8.3. Restitución formal de la bandera turca y las armas a los Moros. [Marcha coordinada con música de Guerra.]
9. **Danza final.** [Danzas colectivas y marchas coordinadas con música de Banda. Vivas de Carlomagno.]
 - 9.1. son *del bautismo*: reorientación cardinal
 - 9.2. son de danza: moros dentro, cristianos fuera.
 - 9.3. son *de salida*: cristianos dentro, moros fuera.

I. ENTRADA PRIMERA o ACTO I

1. Presentación de la Danza.

La procesión o desfile de todos los participantes, en el orden arriba mencionado, llega al atrio. Se desarrollan una serie de coreografías y parlamentos que se pueden considerar una presentación inicial o “planteamiento” general de la Danza que será, como se verá, reiterativo. Esta presentación consta de los siguientes episodios:

1.1. Llegada y colocación de los bandos. [Desfiles y marchas coordinadas. Música de Banda y de Guerra]

Una vez en el atrio, todos los actores prosiguen la marcha girando en un gran corro frente a la iglesia, al son simultáneo de música de la Banda y “marcha de camino”, ejecutada, a la vez, por la Banda de Guerra. Cada bando está precedido por Jergón y Argelino. Éstos, con paso marcial, “guían” a sus respectivos equipos hacia unas posiciones que serán constantes durante toda la danza, trazando líneas y ángulos con su espada en el suelo, según la dirección a tomar por el batallón. Este gesto “rector” connota y asocia simbólicamente a estos personajes con otras entidades “regentes” de la mitología local (ciertas versiones de los *gwzha'*, no sólo subalternos o ejecutores, sino también rectores de los destinos). Cuando se completan dos vueltas, contrarias al reloj, todos los actores continúan circulando hasta formarse en dos grupos de filas paralelas, enfrentadas y jerarquizadas¹; esta distribución espacial y por filas, con su orden interno, constituirán unas “posiciones básicas” o fijas de cada equipo a lo largo de todo el espectáculo. Pero antes realizarán unos movimientos de distribución:

Primero, los Moros se detienen en el eje Norte-Sur, perpendicular a la fachada de iglesia, en el lado oriental o este o, según se expresa, *a la izquierda de los oficiales*. Una vez que los Moros ocupan esa “posición” cesa la música de banda. Encabeza esta fila el Alférez con la bandera turca, sigue Desiderio, Orlando, Rojero y el resto de Moros en orden jerárquico, es decir, con los principales más cerca de la iglesia, a la derecha o norte; Argelino se coloca en su posición en el último lugar o más al sur, lejos de la iglesia. (fig.1)

La Banda de Guerra, encabezada por el Banderín, y los Soldados prosiguen su circulación, al son de tambores y señales de corneta, rodeando la fila de los Moros hasta llegar a su propia “posición básica”, enfrentada y paralela a la fila de Moros o, según se expresa, *a la derecha de los Moros*, es decir, en el lado derecho u oeste.

Los Oficiales, desenvainan y con un desplazamiento en grupo, ocupan su “posición básica”, también en una fila jerarquizada, delante de la Banda de Guerra y de los Soldados. El Alférez, con la bandera francesa, abre la fila colocándose más cerca de la iglesia, seguido de Carlomagno, Leoncio, Bernardo y el resto de Oficiales cerrando el Jergón en el sur. El Capitán y el Cornetín de Orden supervisan y coordinan este despliegue y colocación; el orden de las filas de la Banda de Guerra y de los Soldados también se inicia

¹ La mención y comparación de un sentido en las vueltas o circulaciones ceremoniales en relación a la dirección solar, se repetirá constantemente por lo que las frases “en sentido o dirección del reloj”, es decir, de poniente a oriente o contraria al sol y “en dirección contraria al sentido del reloj”, es decir de oriente a poniente o en dirección solar, se sintetizarán como “en dirección del reloj” o “solar” y “contraria al reloj” respectivamente.

con el Banderín o portador de la bandera mexicana y también se establecen, con sus respectivos encabezados, en el lado norte o más cerca de la iglesia. Esta distribución jerárquica de las formaciones y circulaciones será comparada con otros posicionamientos y orden en la interacción social y ceremonial.

Los maestros de danza y de violín se establecen, a su vez, en posiciones fijas, unos bancos en el lado este, detrás de los Moros (una posición equivalente para los músicos en la Pluma). Tras ellos se colocan algunos invitados, autoridades rituales, barriales y funcionarios civiles, aunque la presencia de los últimos no está tan categóricamente requerida como en otras danzas del Valle.

1.2. Presentación discursiva de la Danza. Homenaje o *respeto* al Santo (con respuesta de Argelino). [Diálogo].

Entre los dos bandos, en sus “posiciones básicas” por filas, queda un espacio o “escenario” de unos 10 metros de lado. El trío de protagonistas Cristianos (Carlomagno, el Cardenal y Bernardo) se disponen en el lado Norte e inician una marcha impetuosa, en ida y vuelta por el eje N-S del escenario; enuncian los primeros parlamentos, intercambiando turnos al alcanzar ese lado del escenario. Ensalzan a Dios, al Santo Sacramento y al Santo o Patrón por cuya fiesta se celebra el espectáculo, al cual se refieren como *Nuestro Soberano*.

Formulados estos discursos introductorios, en el habitual tono declamatorio, vehemente y monocorde, con sus correspondientes gestos declamatorios (desenvainar, trazar en el suelo con la espada, indicar o señalar alzando el arma según el texto, por ejemplo, al Patrón, la iglesia, al enemigo, etc.), este trío cristiano regresa a su fila y retoman sus respectivas posiciones dentro de ésta. Entre los gestos de estos protagonistas Cristianos destacan los del Cardenal, que alza su crucifijo al frente durante su marcha y que reproducirá la compostura y otros movimientos característicos de los sacerdotes católicos.

Argelino cierra esta secuencia con una respuesta discursiva y gestualmente discordante, cuando no enigmática; recorre con paso vivo, casi saltando, tanto la fila de Oficiales como la de Moros, chocando espadas o “presentando” su arma ante cada uno de sus miembros (excepto los Alféreces o abanderados que no tienen espada) mientras enuncia una frase breve, incoherente respecto de los anteriores gestos y parlamentos².

1.3. Presentación coreografiada del conflicto. [Marchas y coros coordinados con violín]

Al son de la primera melodía con violín, el grupo de Oficiales y el de Moros se coordinan en lo que se puede considerar un “primer alarde” del poder de los respectivos bandos, sobre todo del Cristiano, mucho mayor numéricamente. Este alarde preludia o sintetiza, coreográficamente, el tema o antagonismo central de la Danza entre los dos subconjuntos protagónicos, el bando Moro y el de Oficiales Cristianos, con sus respectivos cómicos. Este primer encuentro inaugura también un tipo de desfiles, “coordinados” más que

² Comienza *BERNARDO*: *Rasga el cielo con su espejo, que parece de cristal y para que se mire cabal al nombre de nuestro Patrono San Juan el Bautista, ya que las nubes tan lejos tienen levantado el asiento al nombre de nuestro Patrono Glorioso San Juan el Bautista y al sagrado sacramento (...)*. A esa y otras alabanzas al Santo responde *ARGELINO*: *Cualquier pajarillo que canta en donde tiene su nido y que aclama sin esperanza suele quejarse dormido*.

“danzados”³. Se repetirán a lo largo de la Danza y articulan y entrelazan, eminentemente a estos dos subconjuntos principales (Moros y Oficiales) y a sus cómicos:

La fila de Moros sigue a la de Oficiales en un amplio corro. Tras dos vueltas, contrarias al reloj, el corro se desgaja en dos nuevos círculos, uno por bando, que giran en direcciones opuestas; en el punto tangencial sucesivas parejas antagónicas cruzan armas. Sin embargo, y de manera significativa, cuando los cómicos, Argelino y Jergón, coinciden alzan o fintan sus armas, evitando chocarlas. Los corros se articulan en distintas direcciones y figuras, serpentean en “8”, forman una gran rueda final y retoman sus “posiciones básicas”.

Concluyendo este son musical y marcial, Argelino y Jergón toman la escena, trazan un círculo con la espada en el suelo, cruzan armas entre sí y también con cada uno de los miembros de ambos bandos, retomando finalmente sus respectivas posiciones individuales, en el último lugar, o más al sur, dentro de cada fila.

Esta “doble presentación de armas”, por parte de los dos cómicos ante su propio bando y el contrario, suele indicar el fin de un son o un tránsito entre secuencias. El trazado del círculo en la tierra, en cambio, suele preceder la enunciación de un “mensaje”. En este caso, el mensaje subsiguiente sería de tipo “coreográfico” o “danzado”, a examinar en su próximo baile. Este siguiente baile o secuencia danzada podrá ser interpretado como un nuevo planteamiento o síntesis escénica, no sólo del conflicto entre los bandos sino también de su particular “naturaleza” o carácter “ontológico”, en el que los cómicos ocuparán una posición secundaria u oblicua pero decisiva en la interpretación de la Danza:

1.4. Presentación danzada del conflicto por Argelino y Jergón (y demarcación del escenario). [Bailes con violín].

Tras el cierre o conclusión por Argelino y Jergón del son anterior (marcado con el “doble cruce de armas”) y retomando o anunciando su apoderamiento del espacio escénico (con el “trazado del círculo” en el suelo), estos dos cómicos, en solitario, se disponen contiguamente en el lado sur del escenario y bailan un vivo son de violín.

En este número ya inauguran el que será su particular estilo de baile y de actuación, caracterizado por un exceso y exageración de movimientos. Este baile en concreto se distingue, a su vez, por la amplitud de sus pasos y desplazamientos por el escenario. Los dos cómicos no sólo bailan, como es habitual, recorriendo el eje N-S en el centro del escenario, sino que, de manera excepcional, alcanzan sus límites; llegan hasta la iglesia, bordean las filas, alcanzan las esquinas y recorren el perímetro del “escenario”. Este son se podría comparar con una demarcación territorial del cuadrilátero del escenario (similarmente a como se realiza en otros ámbitos rituales, por ejemplo, de protección de la milpa). Esta acción de marcar o preservar el escenario es recurrente en muchos cómicos zapotecos y puede incluso reflejarse en su denominación cultural como *campos* (o *ca'amp ZQ*). Pero, además de marcar o “instituir” este escenario, los cómicos se caracterizarán, más precisamente, por su trasgresión o superación de éste, Además de disruptores de ese

³ Se diferencia entre despliegues o movimientos grupales “coreografiados” y otros “coordinados”; los primeros son *sones con danza*, en los que los Moros realizan movimientos danzados, individuales y por grupos. Los movimientos “coordinados”, aunque a veces musicalizados, son desfiles marciales, en formaciones complejas, incluso con “coreografías” espaciales pero sin pasos de baile. Las primeras son privativas de los Moros y en las segundas interviene también el Bando Cristiano.

orden o marco escénico que ellos mismos instituyen, los cómicos se arrojarán otras connotaciones simbólicas como seres ambiguos: la de transeúntes liminales o mediadores entre espacios.

En contraste con la solidez marcial de los Cristianos, o con el estilo delicado, equilibrado y circunspecto del baile Moro (similar en prestancia y armonía al de los Aztecas en la Pluma), estos dos personajes brincan puerilmente, se impulsan con grandes zancadas o brazadas, agitan sus extremidades, pañuelos y campanillas, balancean sus troncos y cabezas. Además, como se verá en los siguientes bailes, encadenan continuas y expresivas “rutinas”, a veces de combate pero también de cadencia lúdica y evocación ritual. Se enzarzan en escaramuzas o duelos, se azotan y chocan armas entre sí y ante los bandos, el propio y el (presumiblemente) contrario, con sus “dobles presentaciones”, saturan sus bailes con distintas mímicas e improvisarán con el público.

En este baile, los dos cómicos luchan como miembros de bandos enemigos; sin embargo, también bailan contiguos, recorriendo el eje N-S, una formación más frecuente entre miembros del mismo bando. Aún así, en muchas de sus presentaciones actuarán enfrentados o encarados, incluso “duplicados”, como en un espejo. Aunque pertenecientes a bandos opuestos estos dos personajes son tan similares, en su vestido e interpretación, que resultan prácticamente intercambiables; más que complementarios, son personajes recíprocos e inseparables, su actuación y su papel en la danza sólo adquiere sentido en interacción o combinación con el otro, a veces también en relación a un tercero, Mágico.

Aunque excepcionales dentro de cada bando, estos cómicos resumen y condensan características fundamentales de la Danza y de estos equipos. El combate entre estos cómicos nunca es categórico o flagrante, sino latente, ubicuo y multiforme y determina sus respectivas personalidades escénicas. Tampoco los límites y diferencias entre los dos Bandos (aunque antagónicos) serán estrictas; la personificación de estos Bandos apela tanto a reivindicaciones o valores culturales como a sus lacras o anomalías.

Aunque en un modo diverso a la anterior coreografía grupal, este número en pareja también expresa y, en cierto modo, prelude otro aspecto esencial de la danza y del conflicto: su dimensión duplicada, incluso, multiplicada, que se desplegara a lo largo de toda la actuación. Se vislumbrarán al menos dos planos o niveles de representación escénica; (se podrían añadir, además, otros planos en su interconexión con la vida social, aunque este aspecto será más evidente en otras danzas esencialmente carnavalescas). Uno de los planos está protagonizado o colmado por la lucha entre los dos Bandos; y otro plano está ejecutado, también culminado o completado, por la actuación de sus respectivos cómicos, frecuentemente en interacción con Mágico. Se representarán al menos estos dos combates paralelos, aunque con frecuentes interferencias e infiltraciones entre ambos, con traiciones, desavenencias, luchas internas y entrecruzamientos entre los planos, similares a los que aparecen en la vida social.

1.5. Desfile de salida del Bando Cristiano. [Desfile con Música de Guerra y Banda].

La Banda de Música y todo el Bando Cristiano, de nuevo exceptuando a Jergón, emprenden “marcha de camino” hacia la casa del Banderín General, donde *convivirán* por varias horas, mientras se desarrolla el siguiente episodio.

2. Presentación del Bando Moro.

En este episodio los Moros desarrollan lo que en otras danzas se considera una representación escénica del “esplendor” y fortaleza de su imperio⁴. El episodio se divide en una demostración exclusivamente danzada de la fuerza y unidad del Bando Moro (2.1), seguida de otro despliegue, más dramatizado (2.2) que alterna bailes, parlamentos y pantomimas. En esa segunda secuencia, ya sea escénica o discursivamente, se plantea de nuevo el conflicto y su trama, así como la pendenciera posición del Bando Moro en éste. Aunque no interviene los Cristianos, la secuencia desprende la efervescencia belicosa que subyace en toda la Danza. Aunque se reconocen algunos tópicos de este tipo de danzas, como la “arenga” de Desiderio a sus tropas o el “registro” de sus vasallos, esta puesta en escena es compleja y trasciende un planteamiento canónico o del *parlamento*, sobre todo por el carácter de las pantomimas y de los bailes dramatizados.

2.1. Presentación danzada del Bando Moro. [Danza grupal con violín.]

Los nueve Moros, a los que se suma Jergón, danzan una serie de tres sones de violín, con unas secuencias más desfiladas o “coordinadas” colectivamente y otras más danzadas o coreografiados, en distintas agrupaciones. En todo este ciclo se integra Jergón. Este personaje completa la formación Mora como un décimo “danzante”, contribuyendo así en un equilibrio entre subconjuntos, corros o filas de cinco participantes y otras formaciones en pares.

Los Moros y los Cómicos (como los Aztecas y Negritos en la Pluma) son los actores que, en esta Danza, realizan los movimientos más elaborados y dinámicos, con figuras complejas y virtuosismo en pasos y juegos de pies, siempre al son de violín. Esta serie toma una media hora y despliega coreográficamente la grandeza y poderío del bando y la dignidad de sus miembros, que bailan gravemente con movimientos gráciles y armónicos. Este ciclo de danza, igualmente belicoso o “guerrero”, con cruces de armas y despliegues de batallones o columnas, exalta la avenencia o cohesión interna del Bando; sin embargo, en todas las coordinaciones encaja, con total precisión, el Jergón. Cada son culmina, con una presentación simétrica de armas por parte de Argelino y Jergón ante todos los vasallos; aunque tensa, incluso convulsa, la organización del bando resulta en orden y concierto.

Estos sones se organizan a partir de dos filas paralelas orientadas hacia el norte o a la iglesia, encabezadas por Desiderio y el Alférez, siempre portando la bandera. Dos de estos números inician o concluyen con series de gnuflexiones encarando a la iglesia, un gesto recurrente en los *sones de entrada* de las danzas bélicas de la región; este *respeto al santo* no resulta acorde, sin embargo, desde una perspectiva canónica, con la caracterización

⁴ Todo este episodio ensalza la grandeza de este Bando con una “maurofilia” similar a la que en las representaciones hispánicas “mitificaba la caballeridad y valentía del vencido para así resaltar aún más los propios valores” (Díaz Viana, 1979:1078) y que se podría establecer también en uno “aztecofilia” anterior a la del “indigenismo” en el género de Conquista. Con todo, se debe anticipar la digresión estructural a este modelo que se apreciará en toda la concepción de la danza o, por ejemplo, en las últimas secuencias de este mismo episodio o “registro” de los vasallos cómicos, infiltrados o desdoblados en el propio bando, como los Negritos lo son de los Danzantes Aztecas, de rasgos alienados al tiempo que “inherentes” o ancestrales.

“pagana” del bando. Los sones desarrollan múltiples figuras o agrupaciones en cuadros y parejas, con cruces de armas, profusión de saltos y giros.

El estilo de danza de los Moros se define por una abundancia de movimientos, aunque siempre suaves y delimitados por una particular compactación y simetría corporal. Predomina la contención expresiva de brazos, tronco o cabeza, sólo desatada en un raudal de pasos o arabescos de pies. El movimiento de la parte superior del cuerpo está limitado a meras compensaciones del equilibrio o impulsos. Brazos, hombros o rostros están desprovistos de articulación o gestualidad y se ocultan tras las gafas de sol. A pesar de la fiereza de sus parlamentos, la mesura del baile moro, con su ritmo cadencioso y continuado, se asemeja más a un movimiento pacificador y conducente que destructor o sanguinario, como sí son sus enunciaciones.

Sólo Argelino y Jergón –ocasionalmente Mágico- quebrantan esa contención, sacudiendo la cabeza, oscilando tronco y brazos, en un baile de mayor amplitud y dinamismo, similar al de otros danzantes cómicos a analizar (Negros, Mixes, Indios, etc.). Este ardor y sus zarandeos traslucen cierta conmoción o agitación interna en los cómicos. Aún con esa saturación gestual y ese estremecimiento emocional y corporal -un auténtico derroche expresivo en comparación a sus acompañantes-, los Cómicos mantienen el orden dentro de las coreografías de este ciclo y otras en grupo, participando en las coordinaciones por filas, subgrupos o parejas. No será así, sin embargo, en otras de sus intervenciones, en las que actúan en un ámbito o estilo distanciado del Bando, superando el marco del escenario y actuando de manera ubicua, desordenada y atolondrada.

A pesar de la perfección con la que se integra Jergón en la organización del Bando Moro, no se debe desestimar su pertenencia, al menos nominal (aunque sólo a veces estructural y formal) al Bando Cristiano. Más que un abandono o deserción de Jergón del Bando Cristiano, su injerencia -siempre intermitente- en el lado Moro será mejor interpretada como un “entrometimiento” o “infiltración” del personaje en el equipo contrario. Esta infiltración recuerda, en su volubilidad y disimulo, a la de ciertos “espías” o agentes interventores de la mitología local (los *gwzha*), a los que se asemejan en este y otros aspectos a analizar.

2.2. Presentación discursiva y dramatizada del Bando Moro y de su posición en el conflicto. [Diálogos, bailes y pantomimas; música de violín.]

Tras la anterior e intensa serie de sones bailados o presentación “danzada” del Bando, la mayoría de los Moros se retiran para descansar en los bancos próximos e irán entrando por turnos para proseguir con otra presentación, más “dramatizada”. Queda en escena Rey Desiderio que planteará elocuentemente la trama o razón del conflicto a sus principales lugartenientes, con los que bailará a trío (2.2.1); después intercambiará bailes⁵ y ulteriores parlamentos con todos sus vasallos, a los que llama a las armas en la siguiente secuencia (2.2.2).

⁵ En este y otros episodios, así como en las indicaciones del “esquema anexo”, se diferenciarán las “danzas colectivas” de estos “bailes”, individuales, por parejas o tríos de Moros que, aunque también “danzados” con giros, saltos o arabescos, son más autónomos y sin interacción grupal que las danzas; aquí, los “bailes” recordarán al *baile* masculino cotidiano o más espontáneo aunque, a diferencia de ése, estos se bailan por parejas contiguas, en vez de enfrentadas o encaradas.

Estas dos secuencias del episodio, la beligerante “arenga” del caudillo a sus tropas o principales (2.2.1) y el “registro” de los guerreros o vasallos moros (2.2.2), son pasajes recurrentes de las morismas (se vio en la Pluma) y se recogen explícitamente en el *parlamento*⁶; su puesta en escena, sin embargo, será más compleja y trasciende lo especificado en este manuscrito. Así, siguiendo una estructura escénica, más que meramente textual, este episodio se debe segmentar en tres secuencias. Si sólo se atendiera al texto o a una tradición literaria canónica, la última secuencia o “Registro de los cómicos moros” (2.2.3), es decir, de Mágico y Argelino, formaría parte coherente de la anterior o del “Registro de vasallos moros” (2.2.2); sin embargo, esa secuencia es escénicamente tan diversa y extensa que requerirá de un análisis independiente, con ulteriores subsecuencias y una comparación con otras estructuras narrativas y rituales zapotecas.

En este acto se plantea de nuevo el conflicto expresado en el *parlamento*, pero se ilustra en un modo diverso al de las anteriores presentaciones colectivas y danzadas. Desiderio y sus vasallos declararán, en iracundos parlamentos, un odio feroz hacia el imperio cristiano. Estos discursos contrastarán con las ordenadas presentaciones y bailes en pareja, de carácter templado, pasos gráciles y delicados.

Por otro lado, los Cómicos plantearán otra faceta del conflicto y de su “naturaleza”, menos literaria y coyuntural, más cotidiana y elemental; esta faceta cómica, aunque en una relación (si acaso inversa o alterada) con lo expresado por los otros participantes, proporcionará un sentido más global o total a la Danza, como representación del mundo y de sus habitantes, en sus distintas dimensiones y vertientes, y en continua interacción.

Así, el análisis de estos Cómicos y de su actuación, en contraste y relación a los otros personajes, pero dentro de una estructura total de la Danza, proporcionará nuevas interpretaciones para este prototipo de danzas, y para la teatralidad zapoteca en general, como acción ritual. Ese análisis también permitirá indagar en una noción y representación cultural de la “persona”, así como en una construcción colectiva de la identidad social y étnica, con importantes implicaciones rituales y dramáticas.

2.2.1. Planteamiento del conflicto o “Primera Arenga” de Desiderio ante sus principales. [Diálogos y bailes con violín.]

Desiderio, emplazado y beligerante ante las murallas de Roma, recibe de su Alférez la noticia de la inminente llegada de Carlomagno y de la poderosa amenaza de una coalición de tropas Cristianas en ayuda al Papa. El Rey, alardea de su poder, proclama su fe pagana y llama a sus vasallos a las armas en unos discursos fragmentarios, con versos sueltos del “original”, pero que siguen un patrón de arengas o diálogos preliminares entre lugartenientes (como los de Moctezuma y su Teotil en la Pluma) similares en otras danzas. Estos diálogos del Rey con sus principales, Orlando y Rojero, intercalados con un baile a trío, exaltan la grandeza del imperio turco y su intención de derrocar la fe y al Papado. Se volverá sobre las implicaciones que estas intenciones y acciones avasalladoras sobre el

⁶ Este episodio de presentación discursiva y dramatizada del Bando Moro no aparecen en el “texto original” o de Vélez, salvo algunos versos sueltos de Desiderio; sin embargo, la coherencia en los diálogos y el “registro” o presentación de cada uno de los personajes verifican su pertenencia al otro texto o “morisma canónica” diferenciada o, al menos su influencia.

Imperio Cristiano, generalizadas a lo largo de toda la representación, tienen como amenaza total o “inversión de un orden” establecido⁷.

El baile a trío, intercalado con parlamentos, se desarrollan en contigüidad sobre el eje N-S y partiendo del lado norte (como siempre hacen todos los participantes, a excepción y contraposición de los cómicos, que siempre parten del sur). El trío mantienen su estilo de baile habitual, de extrema contención y armonía que contrasta con el mensaje y tono furibundo de sus discursos. (Ver subsecuencias 2.2.2.1-3 en Esquema 2 anexo.)

2.2.2. “Registro” de los vasallos moros. [Diálogos y bailes con violín.]

Tras este primer planteamiento discursivo del conflicto, Desiderio irá replicando, en otra secuencia bailada y dialogada, a sus distintos vasallos que, sucesivamente, se presentan ante él y se adhieren a sus sanguinarias intenciones.

Todos los integrantes Moros se presentan individualmente ante el Rey y siguen un mismo patrón escénico. Los personajes dialogan e intercalan bailes con turnos reiterativos y parejas que se señalan o acotan escuetamente en el *parlamento*. Estas presentaciones de los guerreros moros se enlazan en un ciclo reiterativo, cuyo orden o serialidad se aprecia en el Esquema 2 (subsecuencias 2.2.2.1-11). Como se verá en el siguiente epígrafe, los Cómicos seguirán un mismo patrón estructural (subsecuencias 2.2.3.1-6), igualmente dialogado en el *parlamento*, y acotado sucintamente, aunque a esa serie se le dotará de un contenido ulterior y una ordenación muy diversa, en absoluto recogida en el manuscrito o en sus textos relacionados.

Siguiendo su orden o jerarquía interna habitual, cada uno de los guerreros entra en escena para ejecutar una triple actuación. Esta actuación se compone de un baile de “entrada” o “registro” iniciado del lado norte hacia el sur; de un intercambio dialogado y gestual ante y junto a Desiderio; y de un segundo baile o de “salida”, desde el norte también. Estos bailes se desarrollan en pareja, a excepción del primero de Orlando y el último de Vasallo que bailan en solitario, abriendo y cerrando, respectivamente, el ciclo o serie de los vasallos o guerreros. Estas dos excepciones confirmarán la distinción escénica entre la secuencia de “registro de vasallos moros” y la otra de “registro de los cómicos moros”; esta segmentación verificará también una ulterior distinción entre bandos o grupos de actores, en la que se perfila a los “Cómicos” como equipo diferenciado.

Terminado su primer baile o “de entrada”, en el estilo moro habitual, contenido y armónico, sobre el eje N-S, cada guerrero se cuadra ante Desiderio quien permanece firme en su posición dentro de la fila. El guerrero posa sus manos sobre los hombros del Rey e

⁷ Estos *parlamentos* contienen algunos versos sueltos de la primera jornada del “original”. Aunque fragmentarios e incoherentes resultan, como todos, belicosos o iracundos. Se tergiversan las alusiones a España o a Castilla del “original” (sustituida por “castillo”), integrada en la coalición cristiana con Francia; aunque se llegará a referir a Bernardo como español, su identidad quedará obviada por los emblemas “mexicanos” de sus escuadrones. Todos los discursos expresarán extrema soberbia y beligerancia por parte de Desiderio; por ejemplo: “*Al instante sin dilatación se tenga toda prevención para salir a ese campo haciendo cruel destrozo*”, ó “*ya sabéis nobles vasallos que de mi valeros pecho, trataré citas dispersas, he sujetado a mi imperio, triunfado cual se haya en mi grandeza, temido toda la Asia, cuando la Europa heroicamente, cuando América obra prodigiosa a cuantos el África caliente (...) en fin cuando aclamado dueño soy, cuando de polo a polo (...) al pronunciar mi valor se estremecen y por ser mi valor de más grandeza hoy quiero de Cristo, borrar del escuadrón fecundo (...)*”.

inicia su discurso de presentación y adhesión que, seguidamente, proseguirán en marcha sobre el eje N-S, a trío con el anterior vasallo. Los guerreros ponderan al Rey, afirman su lealtad y su voluntad de combatir ferozmente a los Cristianos y destruir Roma. Desiderio, de vuelta en su posición en la fila, replica con otra frase de reconocimiento al personaje, quien se despide o concluye con otra frase⁸.

A continuación el siguiente guerrero en jerarquía entra en escena para ejecutar su baile de “entrada” o registro, esta vez, en compañía del anterior vasallo, que ejecuta el suyo de “salida”. Después de este baile en pareja y contigüidad, el vasallo que sale se posiciona junto a Desiderio en la fila; mientras, el nuevo guerrero se cuadra y presenta ante el Rey, repitiéndose la secuencia discursiva y gestual (del posado de manos sobre el rey o viceversa) con cada uno de ellos (ver 2.2.2.1 –11 en Esquema 2 anexo).

2.2.3. “Registro” de los cómicos moros. [Diálogos, bailes dramatizados y pantomima con violín.]

Culminado el ciclo de “registro” de los vasallos o guerreros regulares comienza uno nuevo para los cómicos moros, similar en estructura pero diferente en forma y contenido, (2.2.3.1-6 en el esquema anexo). El “registro” tanto de Mágico como de Argelino mantiene el mismo patrón dramático y secuencial anterior, (baile de entrada--discurso de presentación--reconocimiento del Rey--baile de salida). Sin embargo, a diferencia de los anteriores bailes y exposiciones, más austeros, ordenados y circunspectos, este ciclo de “registro” de los dos vasallos cómicos estará gestual y discursivamente saturado, revolucionado y espacialmente desubicado.

Por un lado, los bailes de entrada y salida de ambos cómicos moros, están connotados con una serie de “rutinas”, no sólo bailadas sino recargadas gestualmente, lo que las convierte en breves parodias mímicas. Por otro lado, la intromisión de Jergón, ineludiblemente asociado al Argelino, convierte los bailes de registro del segundo en secuencias interactivas, a veces en “pantomimas” diferenciadas dramática y musicalmente, en las que se entromete también Mágico. A pesar de la intervención de Jergón, indisoluble de Argelino, estas actuaciones responden exclusivamente a las respectivas presentaciones, según el *parlamento*, de Mágico y Argelino, los dos cómicos esencialmente moros (o en un “grado” mayor que el de Jergón) y según se reproduce también en la escenificación. Por

⁸ Por ejemplo, la secuencia y discurso de Taborlán, con reconocimiento de Desiderio se transcribe y acota así en el *parlamento*: *BAILAN ROJERO Y TABORLÁN. TERMINANDO SE PARAN LOS DOS DELANTE DEL REY Y HABLA TABORLÁN: Hoy postrado a tus platas poderoso Desiderio, una encendida cometa o de los esferos truenos Taborlán en el valor se conoce ser vasallo del invicto rey Desiderio, os pido, ruego y suplico que quede Roma en vencimiento, no empeño tu real estoque, fió solo de mis esfuerzos en vuestro real servicio este valeroso pecho se olvida de lo piadoso, se truena ir al fuego todo valor natural, todo natural esfuerzo se cifra sobre las armas y en ella tengo sobre mi cetro, pues así que toquen esos clarines con esos tambores bélicos, esos miseros Cristianos que en su ley viven tan ciegos cautiva la mazmorra han de morir viva el cielo. DESIDERIO: De vuestro ilustre pecho nunca menos desesperado, puesto que Taborlán es el nombre a todo el mundo asombrado. TABORLÁN: nombrándome tu vasallo no lo dudo gran señor, con decir Desiderio todo el mundo sea avasallado. BAILAN TABORLÁN Y MALANDÓN DELANTE DE DESIDERIO. TERMINANDO HABLA MALANDÓN DELANTE DE DESIDERIO Y TABORLÁN SE RETIRA (...).* etc. No se menciona o acota, sin embargo, el gesto recurrente de los vasallos moros de posar las manos sobre los hombros de Desiderio, a veces a la inversa; este gesto -que no realizarán, en cambio, los Cristianos durante su registro-, podría vincularse con algunos saludos tradicionales locales, gestos de exoneración, de designación etc.; quizá también como además caballeresco o más “medieval”.

otro lado, Argelino secundará a su vez a Jergón, en la posterior presentación o “registro” que le corresponde en el *parlamento* y como miembro del Bando Cristiano.

Aunque pertenecientes a bandos opuestos, este desdoblamiento entre Argelino y Jergón (incluso, a veces también, respecto a Mágico) recordará al de otras parejas cómicas de las danzas mesoamericanas, como ya se vio en la Pluma y sus pares de Negritos⁹. Esta duplicación, más que emparejamiento, se repetirá en múltiples danzas, también carnalescas, a analizar y connota no solo a los personajes sino también a las distintas “realidades” o mundos desdoblados en los que se les ubica.

Estas “rutinas bailadas” y “pantomimas” mímicas no se recogen en el *parlamento*, aunque los cómicos sí tienen asignados diálogos de presentación ante Desiderio, acotados con sus respectivos bailes de “registro”. El contenido y la puesta en escena de estos diálogos y bailes está, sin embargo, “actualizada” o tan dramatizada que llega a modificar su sentido textual y coreográfico y requerirán de un ulterior análisis e interpretación:

A pesar del carácter “aparentemente” improvisado de la actuación dramática y gestual de estos Cómicos, éstas se repiten en todas las representaciones y seguirán unos patrones dramáticos secuenciales identificables en el Esquema 2; además, el contenido o la forma de algunas de sus pantomimas se reconocerán, a su vez, en otros pasajes y danzas del repertorio local y regional.

El estilo de baile de estos Cómicos redundará, en movimientos amplios y deslavazados, con gestos grandilocuentes y aspavientos. Aclaran o ilustran gráficamente sus parlamentos con indicaciones o mímicas exageradas. Abusan de su tactilidad, se tocan y palpan, a veces con connotaciones obscenas. Se mueven atolondrada y agitadamente, en modos inoportunos o poco delicados, incluso agresivos; por ejemplo, cuando clavan sus espadas en el suelo o se azotan con ellas. Los Cómicos son lo opuesto a la contención corporal y expresiva del resto de los miembros Moros, incluso de los Cristianos, así como de los zapotecos en su presentación personal cotidiana. Se asemejan, en cambio, a la caracterización de los Judíos, o también de unos Indios en otras danzas locales a comentar. Estas actuaciones, privativas de su naturaleza dramática, resultarán inconcebibles en la presentación del resto de participantes de esta Danza; muestran otra faceta del conflicto y de su particular posición dentro de éste, que será de inversión pero también de regeneración, tanto en un nivel metafórico como metonímico.

En su recitación, sin embargo, al contrario que en sus movimientos, los Cómicos resultarán similares al resto de actores; usan un tono igualmente enfático, aunque amortiguado por sus máscaras. Sus discursos suelen resultar aún más oscuros que el de los demás, aunque todo el *parlamento* es deslavazado, debido a los sucesivos procesos de transcripción e interpretación. Los Cómicos añadirán además, algunas bromas breves o albures improvisados, normalmente en castellano, aunque su máxima expresividad, al igual que la de otros payasos zapotecos (como los Judíos), es esencialmente “muda” o reside en su mímica dramatizada.

⁹ Asimismo, en las Danzas de Conquista de Guatemala, por ejemplo, el brujo Ajitz, aunque opuesto a don Quirijol, el bufón del bando Español, suele ir también acompañado o secundado por otro actor cómico que es una reproducción exacta de él mismo; a veces, incluso, lleva un muñeco de sí mismo, con igual aspecto o vestiduras rojas (Bode 1961:213-214). Esta duplicación o desdoblamiento en distintas parejas es también esencial en muchas danzas zapotecas y mesoamericanas de Viejos.

Así, aunque todos los Moros, incluyendo Jergón, “Danzantes”, se apreciará una oposición estilística entre el baile y movimiento de los Cómicos respecto de los integrantes del bando Moro, más genuinos y completos. Esta distinción (que no oposición) sería similar a la que se establece entre el baile moro y las coordinaciones o despliegues de los marciales Cristianos. Así, el baile Moro se caracterizará por una búsqueda no sólo de orden, como los Cristianos, sino de una perfección estética de implicaciones morales. Mientras, el baile del subgrupo de Cómicos será caótico, ubicuo y desdoblado, con las consecuencias que esto acarrea en un organización inmediata, incluso también distante, del mundo.

Asimismo, dentro de una caracterización interna del bando Moro, su retórica violenta y sanguinaria se opone, a su vez, a su particular estilo de baile, con danzas avenidas y armoniosas. Por otro lado, el baile del subgrupo de Cómicos, con sus rutinas y pantomimas, se contrapone no sólo al baile de los Moros, sino al de la estructura de la Danza, y tendrá connotaciones diversas en cuanto acciones “generadoras” y “destructoras” de un orden cósmico; pero también de nivel más social y personal.

“Registro” de Mágico.-

Esta secuencia o “Registro de cómicos moros” (2.2.3.1-3) comienza con el baile de “entrada” de Mágico quién, en vez de acompañar a Vasallo –según le correspondería en un orden global del bando-, ejecuta su baile en solitario (2.2.3.1). Mágico se posiciona en el extremo sur del escenario, encarando la iglesia y clava su espada en la tierra, con un gesto brusco, casi ofensivo, para liberar sus manos y comenzar el baile. El ritmo del violín así como su estilo de baile resulta discordante respecto al desplegado anteriormente por sus compañeros; coloca los brazos en jarras y oscila repetidamente hombros, tronco y caderas. Este primer baile se distingue por el novedoso movimiento lateral del tronco y de la cintura, por un uso más restringido de los pies y por un giro reiterado de los brazos y manos en “molinillo” frente al pecho. Este movimiento puede considerarse también un proceso de “activación”, comienza lentamente, se acelera gradualmente para después decrecer nuevamente, paralelo al ritmo de la música.

Algunos pasos, movimientos y gestos son predominantes o especialmente reiterativos en los bailes de los cómicos; éstos servirán para identificar unas “rutinas” y su reaparición a lo largo de la Danza. Esta “Rutina 1” o del “molinillo”, o de “la activación”, recuerda el gesto de enrollar una cuerda o de caminar sobre ella, como hacen los *payasos* o *acróbatas* del repertorio local. Estos pasos se caracterizan, sobre todo, por una simpleza de baile infantil.

La melodía repetitiva del violín y un alargamiento de los acentos durante estos bailes, sumados a la oscilación y repetición de movimientos tambaleantes confiere a esta, y a otras “rutinas”, una cadencia hipnótica, amortiguada o adormecida, similar a la movilidad refrenada que se experimenta durante los sueños o la embriaguez. El ritmo vivo de la música y la particular “activación” motriz de esta y otras “rutinas”, alterna pues fases activadoras y apaciguadoras. Como se verá, estos gestos y segmentos breves de baile, transmitidos más gestual que oralmente, no se ajustan a ninguna explicación verbalizada, por lo que serán interpretadas en comparación a otras expresiones de la danza, a otros discursos y acciones rituales locales.

Terminado su baile, Mágico recoge su espada y, aún con música, antes de cuadrarse ante Desiderio, pasa saltando y cruza seis espadazos con él, un modo habitual en que estos Cómicos concluyen sonos o unidades dramáticas. A continuación se coloca frente al Rey e inicia su particular y dilatado discurso de presentación (2.2.3.2), acompañado de numerosas muecas y desplazamientos¹⁰. Además de posar sus manos en los hombros del Rey, Mágico se arrodilla ante él y recorre con manos tremulantes el firme cuerpo del Rey. En esta recitación, Desiderio no camina junto a él, sino que permanece impassible y posicionado en la fila, mientras el vasallo desgrana su parlamento pomposa e histriónicamente, correteando de un lado a otro del escenario y enfatizando algunos pasajes con ademanes amplios y gestos gráficos o demostrativos. A lo largo de esta actuación toca diversas partes de su propio cuerpo y también del impávido Rey, por ejemplo, el pecho de éste al aludir a su “corazón sagrado”¹¹.

Mágico señala e ilustra referencias de su parlamento. Así, indica (hacia el cielo) al mencionar el infierno, abre los brazos y corre imitando un “avión”; o un animal con cuernos o toro embistiendo (al referirse a “un morrión”. Señala partes de su cuerpo, lugares o distancias según las va mencionando. Al contrario que en los anteriores registros, Desiderio no marcha en contiguo a este equívoco súbdito, sino que permanece firme en su posición durante el discurso y concluye su frase de reconocimiento con nuevos cruces de espadas.

Esta escena entre Mágico y Desiderio, como otras similares en el caso subsiguiente de Argelino, expresan una desavenencia, incluso un enfrentamiento, en el interior del bando; éstas expresarán, a su vez, desavenencias en otros ámbitos, uno moral o que se debate en el interior cada persona. Asimismo, se concretará, estas actuaciones verifican la agrupación de Mágico en un subgrupo independiente o de los tres Cómicos dentro de la Danza. Esta facción comparte emblemas como las máscaras y tocados de animales, así como un estilo particular de baile y actuación, un universo con sentido propio, caracterizado por la sobreactuación, el humor y la trasgresión.

Aunque similares entre sí y de naturaleza o estilo diferente respecto de sus compañeros de bando, los Cómicos, sin embargo, permanecen de manera paradójica pero estructural en

¹⁰ MÁGICO: *Vuestra alteza gran señor se ha servido en mandarme, saldré a la campaña que yo te sabré vengar, ya sabéis mi valor que a serviros se desvela, pondré en el campo el morrión y todos en el suelo, pues te digo señor, con el corazón sagrado, que si salgo a la frontera y me vieran enfadado, todos echarán a huir a fe de esos Cristianos, recelarán de morir y también te digo que si el infierno se metiera escondiéndome la cara, no solo yo saliera colisado en tierra, los diablos en avión despoblarán el infierno, al verme ya airado no se había de quedar ni siquiera un condenado, y para que quede amigo satisfecho, has de saber que el alma lo tengo de bronce, el cuerpo lo tengo de acero, mis brazos son dos rayos, mis dedos son diez centellas, mi padre fue Volcán, descendiente soy del infierno, sobrino soy del demonio y pariente soy del diablo, o si no, mis obras los dirán cuando irritado quiere menearme de un lado o al otro lado, todo el mundo se menea.* DESIDERIO: *Lucido amigo, satisfecho que de tu valor lo profundo con tal braveza conquistareis todo el mundo.* MÁGICO: *Con la honra que me haces por tanto se aumenta mi valor saldré a la campaña con mi sobrado rigor.*

¹¹ Este grado de contacto físico infrecuente o considerado excesivo en la interacción cotidiana; el modo en que Mágico toca y recorre el cuerpo de Desiderio podría evocar limpias u otros actos profilácticos o terapéuticos o, por el contrario, connotar actos agresivos o contaminantes, (de brujería por contacto). Este tipo de cómicos son específicamente considerados “brujos” en otras danzas; por ejemplo, Ajitz no sólo realiza actividades adivinatorias o de brujería, sino que también aparece emparentado con Lucifer y otras deidades del volcán o la montaña (Bode 1961:233). En sus tareas terapéuticas, estos Cómicos también resultan equivalentes a los Viejos de otras danzas, como en la versión de la Conquista de los indios pueblo (Harris 2001:242); los Viejos en Zinacatán se ven igualmente envueltos en parodias de oraciones y rituales de curación en las danzas carnavalescas mayas (Reifler 1986:31); se debe recordar que estos Campos Moros, aunque sus máscaras son “negras” también están adornadas con canosas cejas y bigotes.

ambos bandos. Algunos emblemas, su actitud, gestos y discursos evidencian, además, una naturaleza o carácter explícitamente “asilvestrado” y “diabólico”, un campo semántico que se analizará en otras danzas y en la narrativa, en relación con una noción zapoteca de “persona”, de su particular constitución corporal y moral y de su diseminación y ubicuidad en distintos planos o niveles de la realidad. Esta representación en las danzas se puede corroborar con ejemplos de la tradición oral y también de una narrativa más “reciente”.

Tras esta presentación discursiva, Mágico clava de nuevo su espada en el lado sur del escenario y reanuda su baile “de salida” en solitario (2.2.3.3). Este son tiene una cadencia aletargada, similar al anterior, aunque también intercalada con pasajes más vivos. Si en su baile precedente la rutina principal fue de “molinitos”, en cada frase de este baile Mágico dibuja en el aire dos grandes arcos con los brazos, en dirección a los cuatro puntos cardinales, al tiempo que agita su pañuelo y vuelve sobre sí mismo con dos medios giros; este gesto evoca a un “llamado” de entidades invisibles o anímicas, como en las ceremonias terapéuticas, configurando la “Rutina 2” o de la “llamada” a los puntos cardinales. Terminando el son, antes de salir de escena, Mágico cruza espadas con Argelino y Jergón, derrochando energía y brincos de aire pueril.

Registro de Argelino.-

Argelino, ineludiblemente unido o secundado por Jergón, clava su espada en el lado sur del escenario; ambos se disponen en ese lado, encarando la iglesia, para proceder al baile “de registro” de Argelino que precede a su discurso de presentación (2.2.3.4). Los dos cómicos bailan sincrónicos y en contigüidad un son de violín de cadencia similar al de los dos bailes anteriores, enlazando asimismo distintos pasos, gestos o “rutinas” bailadas.

Esta “Rutina 3” es más compleja y variada que las anteriores. En primer lugar, al son de música lenta, alzan brazos y caras al cielo, sacudiendo las cabezas, para después dejarse caer abruptamente hacia delante, como marionetas desarticuladas (3a). Se elevan y dan una vuelta sobre sí mismos. En la siguiente frase musical repiten a la inversa: se doblan hacia delante, para después elevar brazos y rostro hacia al cielo, concluyendo con un salto; cuando se agachan en estos juegos uno puede sacudir el trasero del otro. En un siguiente pasaje (3b) de esta Rutina 3, giran despacio sobre sí mismos, contra reloj, moviendo lentamente sus miembros, estirando los brazos en direcciones contrapuestas, como “desperezándose”, a veces también “llamando”, con sacudidas de las manos; concluyen el giro y la frase musical con un salto; repiten en dirección del reloj. A continuación, giran despacio contra el reloj, ahora agachados o encucillados al tiempo que extienden un brazo y agitan las manos, esta vez llamando o atrayendo, más claramente, algo hacia sí; repiten girando en sentido contrario. Seguidamente, y aún agachados, parecen introducir o embutir una “entidad” invisible ante sí, como en un recipiente¹². El ente parece expandirse o crecer haciendo que su mano se eleve o “conduciéndolos” a ponerse en pie, a alzar los brazos y rematar con un salto. En otros pasajes intercalados de esta mismo baile o rutina (3c) alternan inclinaciones laterales del tronco o hacia delante y detrás; éstas flexiones se rematan con giros en ambos sentido y un salto.

¹² Algunas ceremonias locales de curación de *susto*, pérdida de “alma” o *sombra*, además de *llamar* incluye otras acciones como la de atraer el “alma” o *sombra* hacia un recipiente o vasija, a veces con agua (¿por acción de espejo?).

Esta “Rutina 3”, será denominada de la “animación”, por el gradual incremento de actividad en unos personajes, que desanimados o desarticulados (como marionetas), se dinamizan según se atrapa y expande una entidad anímica o vital, según se aviva, a la vez, el ritmo musical¹³.

Terminado el baile y de manera repentina cambia la melodía del violín que se acelera y agudiza aún más, dando comienzo a la “Pantomima 1” o primera interacción mímica entre los tres Cómicos. Mágico entra en escena y todos corren y se cruzan desordenadamente ante la fila Mora. Los tres actores comienzan a frotar sus pantorillas, a agitar las piernas y a desplazarse frenética y caóticamente por un escenario ampliado; corren atropelladamente, entre los bancos, el público y los recintos cercanos, sin un destino claro, a excepción de árboles o postes en los que rascan sus espaldas y traseros. El público ríe y les silba; se acercan a los bancos y se sientan encima de algún espectador, ofreciendo su espalda o el trasero, solicitando mímicamente algún alivio o consuelo; corretean o persiguen a algún joven o niño si se meten en su camino. Esta pantomima, del “picor” o del “escozor”, como también la siguiente, recordarán a otros pasajes de danzas mesoamericanas en que los Cómicos se ven afectados por picores de pulgas o piojos.

Con la desaceleración de la música Mágico sale de escena; Argelino y Jergón retoman su posición, encarando la iglesia y en contigüidad para iniciar un nuevo baile con violín, en que reanudan y repiten los distintos pasajes de la Rutina 3. Nuevamente se acelera el son de violín y entra Mágico; los tres Cómicos repiten, por segunda vez, la Pantomima 1 o “del escozor”. Este par de bailes de “entrada” o registro de Argelino -ineludiblemente unido a Jergón-, incluye la repetición no sólo de las rutinas bailadas sino también el segundo desarrollo de la pantomima anterior. La subsecuencia 2.2.3.4 (o baile de “registro” o “entrada” de Argelino) concluye con una escaramuza o cruce final de espadas entre Argelino y Jergón.

Como se puede comprobar tanto el baile de “entrada” de Argelino, con sus rutinas danzadas, como la pantomima del “picor” se duplica o repite dos veces, como si sucediera en dos lugares o universos diferenciados pero paralelos. O como si correspondieran, explícitamente, una Argelino y otra a Jergón, su alter-ego.

La reiteración de las actuaciones de los Cómicos resultarán, por su efervescencia y ubicuidad, más caóticas y dinámicas que las de otros actores, más escuetas y precisas en sus secuencias o serialidad. Las acciones de estos personajes, como en el caso de otros cómicos mesoamericanos, son parodias de acciones rituales y, quizá también, de ciertos pasajes mitológicos. A pesar de contener una gestualidad ritual o “producente”, como en las invocaciones o “llamadas” a los puntos cardinales, las acciones de estos Cómicos, en comparación a los de los otros actores (ya sean conducentes hacia un orden marcial, ya sea hacia una armonía danzada), se considerarán de carácter inversor o potencial desordenador cuando no explícitamente “destructor”.

¹³ Esta Rutina 3, en la que se pueden distinguir tres fases o movimientos principales (3a. marionetas; 3b. llamada-embutido-escape del ente; 3c. oscilaciones cardinales) podría también ser denominada como “de creación”. Aunque algo forzada y al no disponer de otras interpretaciones locales más explícitas (salvo que *se así baila por costumbre*, porque *ese es su estilo* o *ese es el movimiento de ellos*), podría considerar evocar - además de procesos rituales o “llamadas” a entidades anímicas-, distintas eras mitológicas o “creaciones” típicas de las mitologías mesoamericanas (ver sobre gentiles); en éstas eras surgen y perecen diferentes humanidades (de barro, de palo, de “monos”, etc.), en una constante regeneración espiritual y civilizatoria.

Según corresponde al patrón escénico de “registro”, la siguiente secuencia es la del parlamento o “presentación” discursiva de este vasallo moro ante su Rey (2.2.3.); Argelino precede su enunciación cruzando espadazos con Desiderio. Al igual que la de Mágico, la declamación de Argelino es grandilocuente, interferida por amplios gestos, movimientos y carreras ante un inamovible Desiderio en su fila. Argelino se arrodilla ante Desiderio y posa las manos en sus hombros; palpa y toca al Rey y compele a éste a tocarle. El parlamento, humorístico en un contexto literario o canónico, se enuncia sin embargo con gravedad. En su réplica, Desiderio, más que “reconocerlo”, inquiriere por su identidad desconocida u oculta, incluso amagando embestirlo¹⁴. Nuevamente, en vez de caminar en contigüidad junto a este ambiguo súbdito, el Rey permanece en su fila y culminan su diálogo cruzando armas.

Tras su particular discurso ante el Rey, Argelino clava su espada en lado sur y se dispone a bailar su segundo son o “de salida” (2.2.3.6), automáticamente aparejado al Jergón. Esta vez la Rutina 4 o “del espejo” consiste en un baile vivo en pareja, caracterizado por un “careo” o posición enfrentada que no se da en otros bailes, predominantemente contiguos. Los movimientos muy dinámicos incluyen el zarandeo de pañuelos, similares a una “llamada”; los ademanes, oscilaciones y saltos son duplicados en esa posición enfrentada, ya sean cruzados en diagonal o replicados, como en un espejo. En una segunda fase de este baile abandonan la posición enfrentada y bailan contigua y sincronizadamente, al estilo habitual, aunque siempre más deslavazado, desarticulado y derrochando energía. Los dos cómicos cruzan espadas entre sí al terminar el son.

Estos bailes y otras actuaciones de los Cómicos, suponen un fuerte contraste con los otros danzantes y actores, sobre todo por su injerencia, no sólo entre bandos sino también entre diferentes ámbitos o dimensiones de la escenificación y de la realidad. Los Cómicos ejecutan acciones de carácter cotidiano, que están fuera de lo recogido en el *parlamento* e interactúan también con el público circundante. Además de eclosionar un estilo de baile más agitado o descontrolado, los Cómicos superan el marco del escenario, generando desorden, silbidos e improvisaciones a su alrededor. Por otro lado, parecen “dictar” con sus actuaciones el propio ritmo de la música, que les secunda en sus bailes y pantomimas con una cadencia diferenciada a la del resto de bailes moros y de la “de guerra” o cristiana. También sus gestos son especialmente expresivos o “incisivos”; por ejemplo, el clavado vigoroso de su espada resulta ofensivo u agresivo con la tierra y podrá relacionarse, a su vez, con los otros gestos o trazados “performativos” que realizan, al guiar los escuadrones o al marcar y delimitar un territorio o escenario (que, después, superan o transgreden).

Estos emblemas escénicos, además de su indumentaria, los vinculará con otros personajes, como los Diablos de la Pastorela, también transgresores o inversores de un orden civilizador, encarnado en la compostura y coordinación de otros copartícipes en distintas

¹⁴ Discurso propio de un “gracioso” en una morisma “canónica” u “original”. Se alude, por ejemplo, a su talante traicionero, típico de la caracterización hispana de algunos personajes moros o criados moriscos; además es un vasallo nuevo o desconocido para Desiderio, lo cual se adecuará a una falta de “reconocimiento” que debería ejercer el Rey según el patrón de registro. *ARGELINO: (...) poblar a que estos mazmorras, cristianos, como los veo descuidados o dormidos que es lo mismo. DESIDERIO: Dime soldado quien eres que deseo conocerte. ARGELINO: Yo soy invicto señor, el terror de los Cristianos, el cuchillo atrevido y el asombro del cielo, cargador, pastelero, ministro, yo tengo oficio mas de mil, la barriga, la espada, yo me llamo hijo grande Gil Gil girando soy por ultimo de todos Argelinos mata muertos”.*

Danzas. Como se comprueba en algunas narrativas locales, la semejanza de estos personajes con un Diablo, invasor o *Señor del Mundo* (desplegado o transferido en miríadas de “enviados” de diversa índole), no resulta casual, como tampoco lo son las semejanzas en sus caracteres, belicosos pero sobre todo, ocultos, soterrados, camuflados tras apariencias engañosas, conspiradores en una gestación de la anarquía social o de malestar personal; unos rasgos que compartirán, a su vez, con otro tipo de personajes o brujos locales (o su vertiente *gwzha*’, ver Cap. 2).

2.3. Salida de Jergón (con Argelino) en busca del Bando Cristiano

Finalizado este episodio de “registro de los cómicos moros”, Argelino y Jergón, salen del escenario hacia la casa del Banderín General *para traer* al Bando Cristiano y las Bandas, quienes esperan y “conviven” en esa casa y dar paso a la *Segunda Entrada*.

A lo largo de este primer acto, el público, escaso durante las primeras escenas, ha aumentado gradualmente. Sin embargo, no será hasta el final de la Segunda Entrada y durante la Tercera, cuando el número de asistentes alcanza su máximo.

II. ENTRADA SEGUNDA O ACTO II

En este acto Desiderio plantea, de nuevo, el conflicto y se presenta ante el escuadrón francés de los Cristianos. Los Moros reciben una embajada de Leoncio Cardenal, pero lo apresan. Seguidamente, Carlomagno y sus vasallos liberarán al Cardenal.

1. Llegada y colocación del Bando Cristiano (escuadrón francés). [Desfiles y marchas y coordinados. Música de Banda y de Guerra.]

Entra en escena el Bando Cristiano que llega en formación al atrio procedente de la casa del Banderín General. La procesión está nuevamente encabezada por los saltos y muecas de Argelino y Jergón, acompañada del sonido simultáneo y a veces cacofónico de las dos Bandas. Estos participantes avanzan en el orden ya mencionado en la primera entrada (I.1.), es decir, Bandas de Música y de Guerra, Soldados precedidos por su Banderín, Oficiales en orden jerárquico y encabezados por su Alférez o abanderado seguido del Emperador. El carácter alegre de los Cómicos -al igual que el de las bandas municipales o las *marmotas* en las *Calendas* o desfiles de *Convite*-, resulta apropiado para abrir estas procesiones festivas, invitando o atrayendo al público. Al margen de la inversión jerárquica que puede darse en algunas disposiciones sociales “de marcha”, esta posición inicial de los Cómicos (cuya lugar básico en las filas es, sin embargo, el último) podría considerarse una “usurpación” escénica del puesto honorífico o protagonista reservado a los encabezados; resulta acorde, sin embargo, con su papel trasgresor. En este sentido, los Cómicos compartirán, además, con otras entidades ocultas pero poderosas de la configuración social y mitológica local, un papel “rector”, como se verá, “al frente” de la organización comunitaria; (o con el propio Diablo, en su poder despótico).

A su llegada al atrio, los Cristianos al son de las dos bandas, ejecutan un alarde o despliegue de tropas similares a los descritos en la primera jornada (I.1.1.). Los Moros (salvo Argelino) han permanecido formados en su fila y posiciones básicas en el atrio. Tras las marchas coordinadas, sin embargo, sólo quedarán en la fila cristiana y en escena, el Alférez, Carlomagno, Leoncio Cardenal, Arista, Reynaldo, Roldán y Jergón, es decir el escuadrón francés; el resto de los Oficiales cristianos junto con los Soldados (es decir los mexicanos/españoles) y las dos Bandas prosiguen su marcha hacia la casa del General Bernardo, donde “convivirán” hasta su intervención en el siguiente acto.

2. “Segunda Arenga” de Desiderio a sus tropas ante los Cristianos (o segunda presentación del conflicto). [Diálogos].

En este diálogo preliminar Desiderio enuncia otro discurso furibundo, insistiendo en lo inevitable e irreconciliable del conflicto. El Rey es nuevamente respaldado por sus guerreros; todos los vasallos se presentan otra vez ante él, posando las manos en sus hombros, en un “registro” similar al anterior pero más conciso. Mágico y Argelino se presentan juntos, declamando con impostura y colgándose de sus hombros. Estos parlamentos y presentaciones serían una conclusión discursiva del anterior “registro” del contexto textual (en concreto de la morisma “canónica”), pero aquí se desarrollan como una nueva exhibición de la composición del bando, con la rebeldía o insumisión de los cómicos, así como una reiteración de la situación de conflicto, siempre subyacente.

3. Embajada, captura y liberación de Leoncio Cardenal. [Diálogos y pantomimas con música de violín].

En este episodio Desiderio, aún emplazado en las murallas de Roma, intercambia parlamentos con Leoncio, portavoz o embajador los Cristianos que exige su rendición. En el encendido diálogo (que toma versos de la primera escena del texto “original”) se evocan las grandes hazañas y el furor bélico de ambos bandos. En primer lugar Desiderio amenaza con la destrucción de Roma y el derrocamiento del Papa y cruza armas con el Cardenal, quien permanece firme en su posición dentro de la fila Cristiana. Estos belicosos e intimidantes parlamentos -en contraste con la extremada contención interlocutoria local- ya se podrían considerar una materialización del conflicto, más que meras alardes o declaraciones de guerra (según aparecen en su contexto textual).

En la secuencia siguiente la respuesta (o “embajada”, también en el original) por parte del Cardenal, se escenifica con una nueva y particularmente “ofensiva” Pantomima (2) mímica de los Cómicos. Acompañado de un melancólico son de violín, Leoncio, pasivo y parsimonioso, se dirige a la fila mora, llevando al frente y en alto su vara y su cruz; estos gestos ceremoniosos recuerdan a los de un *sacerdote*, con quien de hecho se le compara. El Cardenal recorre lentamente diferentes ejes del escenario mientras los tres Cómicos revolotean a su alrededor y *le molestan*. En el largo e inalterable recorrido de Leoncio (el *parlamento* acota *paseando majestuosamente*), los Cómicos interfieren en su paso, se cuelgan de sus hombros y le pican con la espada; le levantan la sotana y se meten por detrás, quedando con la cabeza a la altura de su trasero, como olfateándolo. También le levantan el alba y se la sobreponen por la cabeza y la cara; el Cardenal, se la retira pacientemente y continúa inexorable en su avance. Sólo Carlomagno defiende brevemente a Leoncio, azotando puntualmente con su espada el trasero de alguno de los Cómicos. Jergón parece

competir inicialmente o interferir ocasionalmente en los propósitos de sus congéneres, aunque finalmente se integra o adhiere por completo a sus puyas.

Tras este recorrido mímico y musical, el Cardenal alcanza la fila Mora e inicia un diálogo con Desiderio que prosiguen contiguos y en marcha. A pesar de una pormenorizada descripción de las sanguinarias proezas y de la ferocidad de sus implacables aliados, la contigüidad entre los interlocutores podría denotar una negociación o armisticio temporal, aunque se cruzan algunos espadazos. A pesar de la inmunidad temporal o una *seguridad* diplomática del Cardenal, Desiderio (traicionero en el “original”), ordena su captura y encadenamiento en lugar visible y ejemplarizante para los Cristianos. Leoncio esquiva a algunos vasallos moros y cruza armas con todos. Finalmente entrega su *rayo* o bastón a Desiderio y se reanuda la Pantomima 2 de la “ofensa” o “maltrato” al Cardenal, esta vez sin música. En esta ocasión, la pantomima culmina con un apresamiento o *captura* del Cardenal en la que los Cómicos, lo llevan en alzas hasta el extremo sur del escenario, donde atan sus pies con cadenas.

Estas pantomimas relativas a un ataque al Cardenal y su posterior “captura” se pueden ilustrar o interpretar etnográficamente. Estas actuaciones recuerdan a ciertas situaciones de maltrato, esencialmente “anímico”, que algunos zapotecos experimentan normalmente durante el sueño o la enfermedad, (ver Cap. 2 y 10). Además, como en otros contextos indígenas, algunas enfermedades se conciben como capturas o “encarcelamientos” de esencias personales o facetas anímicas, a veces tras distintos procesos de “ofensa”, discursiva o de contacto, como en las maldiciones y brujería. Por otro lado, este maltrato que los Cómicos infligen al Cardenal recuerda, en varios aspectos al que, según se, reciben algunos curas o párrocos al enfrentarse a fuerzas malignas en sus misiones evangelizadoras por la región.

Carlomagno acude a los lamentos del cautivo, pero según la interpretación local *no logra romper las cadenas y es apoyado por Arista*; también en el “original” es Arista quien finalmente lo libera¹⁵. Los Cómicos tratan de interferir de nuevo en el camino de regreso del Cardenal a la fila cristiana con la repetición de secuencias de la Pantomima 2. Finalmente, al son del violín, el Cardenal retoma su posición en la fila, escoltado por Arista y el Emperador que tratan de obviar el reincidente y ofensivo revoloteo de los Cómicos.

4. “Registro” de los Oficiales (franceses) ante Carlomagno. [Marchas con violín y diálogos]

Carlomagno clama venganza e invoca a la defensa de Roma. Sus Oficiales (franceses) formados en el escenario –Alférez, Arista, Reynaldo y Roldán– hacen una presentación individual ante Carlomagno siguiendo su orden jerárquico. En vez de bailar, como en el caso de los Moros, cada uno marcha lentamente sobre los ejes *en cruz* del escenario

¹⁵ Muchos versos y diálogos de este episodio aparecen en la segunda jornada del “original”, en la que se captura y libera al Cardenal; también se menciona el bastón, aunque no como “rayo”, al que alude el Cardenal al entregarlo en el *parlamento* (*aquí tenéis Desiderio este rayo que algún día se domará tu valentía más no pienses...*). Por esa liberación del Cardenal, Carlo Magno concede a Arista el reino de Navarra, que él rechaza. Carlo Magno reconocerá, tras una aparición de San Pedro, a Leoncio como próximo Papa y tras una comparencia de las tropas de España y Francia, cuya rivalidad, es aquí omitida.

durante un largo son de violín, como haciendo una “guardia”. Al acabar su son, cada uno se presenta y declara su adhesión al Emperador. Aunque más concisa, esta secuencia de marchas musicalizadas, presentaciones y réplicas del Emperador se puede considerar un “registro”, en este caso del escuadrón francés, que despliega diálogos y gestos similares a los moros, como el de posar las manos en los hombros del Emperador.

5. Registro del cómico cristiano (Jergón) ante Carlomagno. [Diálogos, baile y pantomima con violín]

Como en el caso de los cómicos moros, el registro de Jergón se diferencia del de sus compañeros de bando y da lugar a nuevas pantomimas. Llegado su turno, en vez de marchar en esa “guardia” simétrica y pausada por el escenario, Jergón ejecuta, junto a Argelino, un baile con sus correspondientes “rutinas” bailadas o mímicas, durante el cual los Oficiales se retiran del escenario. Ambos cómicos se colocan en el eje N-S; no bailan contiguos sino nuevamente enfrentados. Acompañados por la melodía cadenciosa del violín, desarrollan la Rutina 4 o “de la cojera”:

El baile comienza con series de brincos amortiguados y giros en espiral que culminan con un salto. Continúan con secuencias en las que se agarran su pantorrilla y recorren cojeando un pequeño círculo que rematan con otro salto. Alternan estas secuencias de movimientos en uno y otro sentido, caminando con dificultad, masajeándose la pierna y apoyando las manos, como aquejados de un dolor en la cintura o espalda¹⁶. En un segundo pasaje de este baile, las “rutinas” son menos gráficas; recorren bailando y encarados el eje Norte-Sur, agitando sus manos, girándolas en “molinillo” o combatiendo entre sí con las espadas.

Repentinamente, Jergón empieza a rascarse, cambia el son del violín, entra Mágico en escena y dan paso a la Pantomima 3 o del “espulgo”. Esta vez, los tres Cómicos, además de rascarse como en la Pantomima 1, se peinan unos a otros, se soban y azotan los traseros; simulan espulgarse o despiojarse mutuamente y comerse los bichos¹⁷.

Argelino y Jergón retoman sus posiciones de baile sobre el eje Norte-Sur, y repiten brevemente los pasajes de la Rutina 4 o de “la cojera”, seguida de algunas escaramuzas mímicas. Nuevamente sale Mágico y repiten, algo abreviada, la Pantomima 3 o del “espulgo”. Argelino y Jergón, rematan este baile de “entrada” o “registro” del cómico cristiano, cruzando armas con grandes saltos y carreras por el escenario.

¹⁶ La “cojera” es una mímica recurrente en muchas danzas locales y mesoamericanas, se asocia con un tipo especial de “vaivén”, el de la transición entre distintos ámbitos o “mundos”, incluido el de los difuntos; ver también la interpretación de Harris (2000:242) de una cojera y similar masaje en la versión pueblo de la Conquista, en la que los Abuelos alivian el “rigor mortis” de Moctezuma tras su “regreso de la muerte”. (podría relacionarse también con otras deidades guerreras sin un pie). Otras interpretaciones teóricas la asocian con la “autoctonía”; y en contextos etnográficos cercanos, como el otomí, también con la sexualidad, por su vaivén o al igual que otro achaques representados por algunos de estos Viejos, como el específico “dolor de espalda” (Galinier, 1998).

¹⁷ Esta pantomima se podrá relacionar con imitaciones de otras danzas, así como con estereotipos locales sobre catrines y fuereños; recuerdan a los espulgos y coquetería de las “damas ladinas” de Zinacatán (Reifler, 1986:69). Aquí los catrines también se asocian con un exceso de acicalamiento, vanidad y promiscuidad; y a estereotipos sobre los fuereños que “comen sus propios piojos”; también en De la Fuente (1949).

Los Oficiales (franceses) entran otra vez en escena y retoman sus posiciones en la fila. Jergón, como corresponde a su secuencia de presentación o de “registro” como cristiano, enuncia su discurso de presentación ante Carlomagno. En su recitación, solicitará que *apruebe su espada* para lo que se dirige hacia Argelino situado en el extremo sur del escenario. Los dos actores agarran y tiran de ambos extremos de la espada, forcejeando o manteniendo durante varios minutos esa tensión. Esta escenificación de “enlazamiento” entre los dos cómicos, aunque breve, recordará a otras representaciones locales de ligadura o enlazamiento entre personajes (ver Pastorela o Santiagos).

Tras este paréntesis de *prueba de espadas*, que se podría incluso considerar una escueta pantomima (4 o del “enlazamiento”), Jergón retoma y concluye su discurso ante el Emperador. Su discurso, de carácter burlón en un contexto textual, es también escenificado con humor, pero con un enfoque diverso, como albur o retruécano de connotaciones sexuales. La alusión en el discurso de Jergón a la dureza de su “espada” es replicada por una voz improvisada (entre los Oficiales) que grita *eso no es cierto*. Jergón concluye su presentación, arrodillándose histriónicamente ante el Emperador, pero también cruzando espadas con los todos los Cristianos en escena. Como sucedió en el caso de Argelino ante Desiderio, la réplica de Carlomagno consiste, más que en un reconocimiento del ambiguo vasallo, en un embate del Emperador que *corretea* al cómico blandiendo su espada. Jergón concluye su registro con nuevos cruces de armas¹⁸.

5.3. Salida de Jergón (y demás Cómicos) en busca del Bando Cristiano.

Arista y el Cardenal formulan unos parlamentos concluyentes del acto, en los que aluden a la llegada y desembarco de tropas de España, enviadas por Alfonso el Casto al rescate de la Iglesia Católica, (versos del primer acto del “original”). Este acto o Segunda Entrada concluye con la salida de los tres Cómicos, esta vez, en busca del resto del Bando Cristiano que está *conviviendo* en casa del General Bernardo.

Para este momento, el público, que ha ido aumentando a lo largo del acto, alcanza su máximo. Numerosos lugareños se apostan alrededor del atrio y del camino para presenciar la Tercera Entrada y su momento culminante, una “pelea” principal o *El Conflicto*, entre Rey Desiderio y General Bernardo. Con todo, como se verá, este enfrentamiento no resultará ni más inflamado, ni más definitorio que los hasta ahora desarrollados. Cabe mencionar también que en todos los espectáculos zapotecos el público aumenta notablemente en las últimos actos o episodios. Aunque las danzas divierten y son centrales en los festejos, los vecinos suelen estar demasiado ocupados para presenciarlas al completo; existe, además, una prevención tácita y generalizada a permanecer o parecer ocioso.

III. TERCERA ENTRADA O ACTO III

¹⁸ Este episodio podría guardar alguna relación, lejana, con los avatares de “Durandarte”, la espada de Bernardo del Carpio (originalmente de Roldán) que, según la leyenda fue tomada de su sepultura por Carlos V.

Este acto intercala series de parlamentos con distintas escenificaciones de sitio o cerco, nuevos desafíos, enfrentamientos dialécticos y armados. Como se comentó, la estructura del *parlamento* y de su escenificación es poco convencional; avanza y retrocede narrativamente, mezcla fragmentos de diferentes escenas y actos del “original” (y de la “morisma canónica”) con pantomimas o divergencias del *parlamento*. Pero, sobre todo, mantiene una tensión o combate latente a lo largo de todo su desarrollo. Las actuaciones de los Cómicos, verbales o mímicas, aparecen de manera intermitente, a veces improvisada, durante el Acto. El espectáculo concluye con unas secuencias finales, más que de reconciliación, de reequilibrio, con danzas grupales por parte del Bando Moro coordinadas con marchas y toques marciales de los Cristianos.

1. Llegada y colocación del Bando Cristiano (escuadrón mexicano/español). [Desfile y marchas coordinadas con música de Banda y Guerra]

El resto de Oficiales (unas transfiguraciones de mexicanos/españoles), es decir, Bernardo, los Alguaciles, los Soldados y las dos Bandas, salen en procesión de la casa de este General, con el orden y acompañamiento musical habitual. Argelino, Jergón y Mágico, encabezan la procesión. A su llegada al atrio Jergón, dirige nuevamente el posicionamiento de las tropas en el escenario, trazando con su espada en el suelo. Estas realizan los circuitos y despliegues rutinarios para el posicionamiento en filas. La Banda de Música se establece en un lugar junto a la iglesia y actuará en los episodios finales. Tras tres vueltas contra reloj, al son de “marcha de camino”, la Banda de Guerra y los Soldados ocupan su lugar detrás de los Oficiales franceses y el Cardenal, ya presentes en el escenario. El General Bernardo, flanqueado por sus dos Alguaciles, se detiene en el lado sur del escenario, encarando la Iglesia; desde ahí comenzará a marchar y recitar sus primeros parlamentos de presentación y adhesión a la Roma.

El público ha aumentado notablemente para el comienzo del Acto. Los bancos quedan totalmente ocupados por cargos y parientes de los participantes. Los hombres se colocan en los bancos o más cerca del escenario, junto a la iglesia y la banda; las mujeres, en cambio, forman grupos, alejados varios metros de la escena.

2. Recepción de Bernardo. Alarde del General y de su armada (española). [Diálogos]

Los diálogos de este acto prosiguen con un acogida a Bernardo por parte del Cardenal, Carlomagno y Roldán. El General enuncia, en marcha contigua al Emperador, una grandilocuente presentación sobre sí mismo y la armada española, en coalición con la francesa. Aunque Roldán, en un siguiente diálogo entre los principales, se muestra escéptico por la juventud de Bernardo, el Emperador queda admirado de su valentía y le encomienda la batalla. Estos *parlamentos* se corresponden con versos del “original”, aunque ese texto incide, en mayor medida, en la rivalidad entre el héroe francés y el español¹⁹.

¹⁹ Versos 717-732 y 1212-1217 similares en las primeras jornadas del “original”, versión de Ziomek, ed. (1992).

3. Envío de destacamentos por Carlomagno a la retaguardia de los Moros. (Intercambio de armas). [Diálogos y marchas al son de música de Guerra]

La Banda de Guerra toca acordes iniciales del llamado *son de circo*; Bernardo, enviado a la batalla por Carlomagno, avanza hasta la fila de los Moros y cruza espadas con cada uno de ellos. Escoltado por sus Alguaciles y el Alférez, con la bandera francesa, el General marcha hasta colocarse detrás de los Moros, formando una nueva fila. A continuación, Reynaldo se dirige a la fila mora y tras amenazar en un discurso a Desiderio, cruza armas con todos los Moros; asimismo, Reynaldo, con acordes *de circo* desfila marcialmente hasta posicionarse, junto a Bernardo y los Alguaciles, en la nueva fila a retaguardia de los Moros.

Esta secuencia se reproduce de igual manera por Roldán y el resto de Oficiales, exceptuando a Jergón (3.1-3.5). Antes de partir a su posición tras los Moros, el Cardenal, desprovisto de su arma (o “rayo”) desde el acto anterior, recibe la espada de Carlomagno. Como en el “original”, Arista traspasa, a su vez, su espada a Carlomagno y éste le entrega, entonces, un “escudo” para su defensa; este escudo tiene la forma de un bastón lobulado, similar a los cetros aztecas de la Pluma²⁰. Finalmente Carlomagno, acompañado de Arista, se dirige al *son de circo* hacia la fila enemiga; cruzan armas con todos los Moros y pasan a retaguardia, manteniendo también en esta nueva fila su orden jerárquico, con la bandera francesa y el Emperador a la derecha.

4. Destacamento de Jergón y desafío a los Moros. Cercos dinámicos. [Diálogos, pantomima, marchas y coros coordinados (*circos*) al son de música de Guerra]

Según el *parlamento* y la organización interna del Bando Cristiano, la secuencia proseguiría con la presentación y envío de Jergón a la retaguardia. Sin embargo, acorde con el carácter trasgresor del personaje, esta promoción se enriquecerá y transformará con nuevas pantomimas, bailes e improvisaciones, configurando un episodio diferenciado. La partida de Jergón hacia el frente se dramatiza con una nueva Pantomima (5) o del “rastreo” y un desafío a los Moros; pero, en vez de continuar en su destacamento a retaguardia de los Moros la actuación de Jergón evoluciona en un primer encontronazo entre Argelino y Jergón, así como a subsiguientes escenificaciones de contienda entre los bandos (o *circos*), desencadenados, además, por la primera de una serie de declaraciones formulaicas de guerra. Como se verá, del mismo modo que toda la Danza se basa en continuas presentaciones de armas, amenazas y desafíos, en un conflicto siempre latente pero sin detonar, la escenificación de “batallas” (incluso en sus formas más explícitas o manifiestas, como son estos *circos*) queda igualmente refrenada o contenida, sin una catarsis o consumación determinante.

Esta Pantomima 5 durante el envío o destacamento de Jergón se refiere, al menos tangencialmente, a su discurso en el *parlamento* que, de acuerdo con el protocolo seguido por los otros vasallos cristianos, debería enunciar ante su Emperador antes de partir al frente, “¡Ea! miedo, acabemos que me gruñen las tripas, yo no se señor, el camino, el señor me libre la vida pero Argelino Paz ó Guerra”. Esta frase, humorística en un contexto textual (propia de los

²⁰ Este traspaso de armas es similar en el “original”, versos 1265-1289 en Ziomek, ed. (1992); el escudo de Arista, reaparece en otro sueño de la tercera jornada de ese texto, como emblema que exalta la grandeza de la estirpe del navarro.

“graciosos”, siempre hambrientos o glotones) es enunciada con solemnidad, pero no ante Carlomagno (ya destacado a retaguardia de los Moros) sino que es iniciada ante Desiderio y culminando ante Argelino. No obstante, la frase es precedida por la pantomima humorística (5) con improvisaciones por parte del público y actores. Ésta destará además un desafío entre los dos cómicos seguido de ulteriores afrentas y enfrentamientos entre los bandos:

Jergón, en vez de ser enviado o destacado por su Emperador, se dirige en solitario, desde su posición básica en la fila cristiana hacia la de Moros. El ambiguo vasallo, echa cuerpo a tierra y, con ademanes animalescos, simula seguir el rastro de las tropas cristianas (*yo no se señor, el camino*); reptar y husmea en el suelo, agitando la cabeza y olfateando algunos restos o piedrecillas hasta topar con la fila de firmes Moros, a quienes olfatea también desde los pies. Esta acción no está recogida en su *parlamento*, a excepción de una escueta acotación (*gracioso en cada moro*). Además, mientras Jergón husmea y reptar en su recorrido, algunos actores y varones entre el público, le silban y dirigen algunas chanzas:

Mágico/público: ((*chiflando*))
 Jergón: ((*oliendo la tierra*)) chinga tu madre pendejo, por acá se fueron ((*señala dirección con la espada*))
 Argelino: (...) güey
 Jergón: ((*oliendo la tierra, echando cuerpo a tierra*)) nada, de nada, de nada, de nada

 Jergón: ((*olfateando a los Moros*)) (...) este no es mi rey
 [Mágico: allá está en el monte tu papi ((*dirigiéndose a Jergón y señalando al monte*))
 Jergón: (...)
 [((*olfateando a los Moros*))
 Mágico: en el monte tu papi
 Jergón: ((*olfateando a los Moros*))
 Argelino: dale un besito

A diferencia de otros personajes carnalescos, especialmente transgresores en su discurso, estas son de las pocas improvisaciones orales de los Cómicos, esencialmente mímicas y ceñidas a sus parlamentos. Mágico alude en estas chanzas a una procedencia “montuna” o silvestre de Jergón. Algunos emblemas de los cómicos se vincularán igualmente a ciertas entidades *salvajes* o habitantes de un ámbito físico, simbólico y “ontológico” de lo silvestre, animal o inmaduro, y más concretamente de lo anti-humano, pre-humano o de una humanidad relativa.

A su llegada a la fila mora, Jergón enuncia su frase de “registro” ante Desiderio, en vez de ante Carlomagno, y cruza armas con todos los Moros ordenados jerárquicamente; al llegar ante Argelino culmina su parlamento, lo agarra y empuja al centro del escenario. Jergón azota a Argelino con la espada en el trasero y le inquiere enfáticamente *arma o guerra*. Los Cristianos claman al unísono *arma, arma, arma, arma, arma, arma*; los Moros responden *guerra, guerra, guerra, guerra, guerra*. Estas exclamaciones precederán todos los *circos* (¿cercos?) o dramatizaciones colectivas de contienda, unos coros amplios que giran vertiginosamente al son de guerra. Esta proclamación de *arma* o *guerra*, también enunciada por otros personajes en el “original” e igualmente recurrente y formulaica en

otras danzas del valle y mesoamericanas (ver Bode, 1961:216), aquí se vocifera e intercambia antes de cada *circo*, repitiendo siempre cinco veces cada palabra. Como se puede comprobar esta secuencia, de las más belicosas de la Danza, está detonada por una confrontación entre los dos cómicos.

Inmediatamente la Banda de Guerra toca, esta vez ya completo, el *son de circo*; los Oficiales y los Moros inician un desfile marcial y forman dos corros concéntricos que giran en sentidos contrapuestos, cruzando espadas por parejas antagónicas en los lados norte y sur del escenario. Con un toque de corneta, los actores se frenan y cambian el sentido de los corros. Aunque estos *circos* llegarán a ser más complejos, éste no se dilata y, tras otro toque de corneta, se retoman las posiciones básicas

Ese *Circo 1* (3.6.1), aunque abreviado o refrenado en relación a los siguientes, se puede considerar desencadenado por los dos cómicos, que vuelven a quedar en el centro del escenario. Argelino se presenta y arrodilla ante Desiderio, previniéndole de nuevas acometidas Cristianas. En contradicción con ese acto de vasallaje, Desiderio le responde blandiendo amenazante su espada y lo embiste o *correte*a.

El Rey llama a sus vasallos a las armas y éstos responden al unísono *arma, arma, arma, arma, arma*; los cristianos replican *guerra, guerra, guerra, guerra, guerra*. Desiderio (fuera del *parlamento*) añade *¡que viva el profeta Mahoma, que mueran todos los Cristianos!*. Argelino, enfervorecido, remeda los vivas de Desiderio *¡viva, que mueran todos los Cristianos, que mueran todos los que están aquí!* parodiando, a su vez, las exclamaciones tradicionales en fiestas y celebraciones (habitualmente *vivas* al santo, las autoridades, los mayordomos, o a *todos los presentes*) que produce risas entre el público. Carlomagno exclama *¡que vivan los Cristianos, que muera el profeta Mahoma!*, a lo cual, Argelino, siempre voluble y enfático, responde *viva, viva, arriba, arriba*, mezclado entre otros vítores cristianos.

Otra vez más los Moros piden *arma* y los cristianos contestan “guerra” y, al toque de guerra, se reanudan los despliegues para un segundo *Circo 2* (3.6.2). Esta vez, la coordinación, iniciada pero retenida en la secuencia anterior, culminará con una serie de espirales en que participan también los Soldados. Los dos corros se encadenan en una gran y única rueda que gira contra el reloj; el Capitán y el Cornetín instigan a los Soldados y marcan un ritmo como de *instrucción* o entrenamiento deportivo, hasta que todos los actores corren a gran velocidad.

El corro se transforma en una “Espiral” (a) hacia dentro, encabezada por los Soldados y la bandera mexicana. Todos los participantes se arremolinan en el centro, quedando los Cristianos “cercados” o rodeados por el Bando Moro; tras un intervalo de desorden o aglomeración central, los Soldados invierten la espiral y salen o huyen del meollo, seguidos de los Oficiales y “perseguidos”, finalmente, por los Moros (victoria mora).

Seguidamente, con nuevos toques de corneta, se forma otro corro vertiginoso, esta vez en dirección del reloj. En esta ocasión los Moros encabezan la “Espiral” (b) y se aglomeran en el centro, quedando cercados por los Cristianos. Con otro toque de corneta los Moros invierten o deshacen la espiral y huyen del epicentro en primera posición, seguidos u hostigados por los distintos escuadrones Cristianos, (victoria cristiana).

Las banderas, enarboladas entre las turbas y espirales, sirven de indicación visual para actores y espectadores; éstas permiten reconocer a los escuadrones y su posición en cada despliegue²¹. Aún así, estas coordinaciones dinámicas, frecuentes en otras danzas bélicas como la Pluma, se acotan sucintamente en el *parlamento* sin precisar -como tampoco se escenifica-, un desenlace categórico; de hecho, el acto prosigue con ulteriores duelos y combates reiterados. Aunque se sabe, de manera generalizada, que el imperio turco fue “derrotado” por el cristiano y que los Moros fueron *convertidos al cristianismo*, ni éstas ni otras secuencias de la representación concluirán de manera explícita, como se verá, ni con una victoria ni una derrota por parte de ninguno de los bandos.

5. *El Conflicto entre el General Bernardo y Rey Desiderio.* [Diálogos y pantomima]

Ambos bandos retoman marcialmente su posición básica en filas. Orlando le retira la capa a Desiderio. El Rey y el general Bernardo se juntan en el extremo norte del escenario y emprenden, contiguos, una marcha impetuosa sobre el eje central, al tiempo que intercambian un parlamento cargado de alardes pendencieros pero nobles²².

Este duelo dialéctico se considera una secuencia trascendente de la Danza y es conocido como el *El Conflicto* o pelea principal, en la que Bernardo, superando a Carlomagno en protagonismo, se enfrenta a Desiderio. En todas las ocasiones que se escenifica, según afirman algunos, *la lluvia se detiene* para que se pueda realizar plenamente. Aunque, en el *parlamento*, el intercambio consiste únicamente en una serie de intimidaciones discursivas y adoctrinadoras, este pasaje se complementa escénicamente con unas particulares agresiones o “espadazos”, y es remedado, cómicamente, por Argelino y Jergón. El episodio, trascendente por la solemne declamación de los dos héroes queda, no obstante, simultánea y paradójicamente intersectado por una gestualidad extravagante, y por el humor, ese sí específicamente trasgresor, por parte de los dos cómicos:

Desiderio y Bernardo parlamentan con ampulosidad, recorriendo impetuosamente en ida y vuelta el eje habitual o N-S. En cada cambio del turno de interlocución y llegando al extremo del escenario, uno de los dos héroes se inclina o dobla hacia delante; en ese momento su contrario le azota vigorosamente el trasero con la espada. Este gesto se repite y alterna entre cada frase o turno entre los contrincantes y en cada extremo del escenario, aunque no produce especial hilaridad. Sin embargo, al cabo de unos segundos intervienen Argelino y Jergón que, con regocijo del público, imitan a sus jefes. Situados en el lado sur del escenario, los dos cómicos parodian el diálogo, marchando en un eje E-O, como en una sombra o reflejo distorsionado del acontecimiento. En unas frases o palabras de diferencia, los cómicos imitan y exageran el andar y gestos de los héroes, farfullando sus parlamentos o tergiversándolos con alburas, groserías o sinsentidos.

²¹ Las banderas, además, son insignias con contenidos y significados reforzados en la cultura local (y mesoamericanas, ver por ejemplo su papel en el carnaval chamula, Reifler 1986:89 y 110); como se verá aparecen, por ejemplo en sueños recurrentes, donde tienen un carácter casi performativo (de verificación o transmisión de poder, o de resolución de un trance).

²² Similar en versos 1841-1892 en Ziomek, ed. (1992); diálogo de ese “original” en el que Bernardo, se presenta, disfrazado, ante Desiderio. Versos similares a los de una jornada precedente en el “original”; por ejemplo “a que este mozo gallardo [Bernardo], cierto es que me han aficionado; bastante sentiré a fe mía que maten a algunos de mis soldados o los de mi guardia”

Esta rutina de azotar alternativamente el trasero de los contendientes se repite en otras danzas locales por analizar, como es el caso, específicamente cómico, de los Judíos. Pero es, sobre todo, el cambio al eje este-pesto lo que denota una alteración o distorsión (carnavalesca) de los patrones dramáticos habituales, ya sean escénicos, ya sean propios de la interacción formal convencional que, como en las danzas bélicas, se suelen articular en el eje norte-sur.

Este reflejo burlesco de uno de los duelos o enfrentamientos más trascendentes y gráficos de la Danza, se puede enmarcar como una nueva Pantomima 6 o “del conflicto y su duplicación”, más bien de su “replicación”. La actuación de los cómicos es un reflejo de la acción de los héroes, aunque también se podrá interpretar en viceversa. Esta “réplica”, no es sólo una representación duplicada de lo que sucede en distintos ámbitos o dimensiones sino de su interrelación y contestación mutuas, como se demostrarán en otros ámbitos rituales y sociales. Estas dos dimensiones de la realidad, una más terrenal o cotidiana y otra “espiritual”, no son sólo reflejos distorsionados sino mutuamente interferidos e interconectados. Así, no sólo la belicosa interacción de los héroes se reproduce en la de los cómicos, si no que el duelo de los caudillos queda igualmente infiltrado e intervenido por el comportamiento poco normativo y ridículo de la gestualidad de los subalternos.

Las danzas zapotecas son representaciones locales del *mundo y su sombra*, pero también son acciones rituales y performativas que juegan -en distintos niveles- en su constante construcción y deconstrucción. Los Cómicos de estas danzas bélicas, y sobre todo los de las carnavalescas, se burlan de las ceremonias y rituales trascendentes del orden político, social y moral de la comunidad, imitándolos y desacralizándolos. Pero esta Pantomima, una parodia de una parodia, no sólo afirma la importancia ritual que se concede a las Danzas sino que, con ese acto artificioso e igualmente trasgresor, se pretende contribuir en ese sostenimiento de un mundo y sus habitantes, en constante cambio y tensión entre orden y caos.

Al final de este pasaje, la Banda de Guerra interpreta, de nuevo, acordes del *son de circo* y los dos héroes prolongan su duelo con un breve cruce de espadas; los dos cómicos se enzarzan, a su vez, en una escaramuza menos estilizada y todos regresan a sus filas. Éste es uno de los pocos pasajes de estas danzas que llega a cosechar algunos aplausos.

A continuación, Bernardo, ya desde su posición en la fila cristiana, avanza unos pasos y lanza al aire cinco disparos de pistola. Este gesto, no mencionado en el *parlamento*, constituye una ofensiva especialmente contundente sobre los Moros o, en particular, sobre su Rey; aún así, ningún efecto o secuela de este ataque se hace patente, ni en éste ni en el siguiente episodio. Sólo, más adelante, una entrega (temporal) de la bandera turca y del bastón (más bien una restitución o devolución) al Cardenal, materializa una capitulación siempre transitoria del bando Moro. Tampoco el bautizo y muerte de Desiderio, aunque enunciados en el *parlamento*, son dramatizados, con lo que la “derrota” del bando Moro quedará escénicamente poco precisada o difusa.

6. Embajadas Mora y Cristiana con intercambio de emblemas. [Bailes con violín, diálogos y marchas con son de guerra].

Desiderio envía a Orlando y Rojero de vuelta con el bastón del Cardenal y con una embajada amenazadora a los Cristianos. Ambos vasallos, posicionados en el lado norte, bailan contiguos sobre eje N-S el *son de la embajada* interpretado por el violín. Dos soldados y los dos Alguaciles cristianos marchan e interceptan a los dos mensajeros moros; los seis participantes intercalan parlamentos y movimientos coordinados alzando las espadas con música de guerra y violín. Los embajadores son apresados y llevados ante Carlomagno. Se intercambian discursos, cruces de armas, embestidas y parodias breves de Argelino y Jergón. Orlando y Rojero regresan a la fila mora bailando un nuevo son de violín, esta vez desde el lado sur del escenario.

El Cardenal, con los mismos ademanes ceremoniosos de la Pantomima 2, prosigue a Orlando y Rojero en su baile de regreso, padeciendo nuevamente las chanzas y maltratos mencionadas por parte de los Cómicos. Terminado el baile los embajadores quedan ante Desiderio y le devuelven el bastón con otro mensaje o declaración guerrera de los Cristianos. Tras un intercambio dialéctico entre el Rey y el Cardenal, éste le *quita de la mano de Desiderio el bastón*, como se acota en el *parlamento*. Los Cómicos continúan sus burlas al Cardenal y tergiversan algunas palabras. Leoncio llama a los Cristianos a las armas, *¡Carlo toquen caja, viva San Pedro Roma!*; Argelino parodia (*arma toque y caca*) y el resto de moros reclama *arma* por cinco veces. Aunque confusos, varios versos de este pasaje se corresponden con los de un segundo cautiverio padecido por el Cardenal en el “original”, lo que también explicaría la repetición de la pantomima del maltrato en este contexto²³.

La Banda de Guerra toca *son de circo* y se forman los dos corros concéntricos con cruces de armas por parejas en un nuevo Circo (3). Tras esta coordinación, en la cual se invierten las jerarquías internas de las filas, Arista arrebató la bandera turca al Alférez Moro. Nuevamente los Moros piden *arma* y los Cristianos *guerra*; se reanudan los corros en una segunda fase del Circo 3. Estos corros no se resuelven en espirales, aunque Arista enarbola la bandera mora ahora en su posesión.

7. Enfrentamiento dialogado entre los Bandos con traslación de filas. [Diálogos, pantomima, coordinación en filas, música de Violín y Guerra].

Posicionados nuevamente en sus filas, se da paso a un ciclo que intercala las frases de un beligerante diálogo con despliegues o desplazamientos de las filas al completo. El ciclo se organiza en torno a siete turnos de interlocución intercambiados por parejas de personajes antagónicos de similar jerarquía. Estos *parlamento* expresan discursivamente una consumación del enfrentamiento o el choque frontal entre contendientes; sin embargo, más que un duelo dialogado o careo por parejas enemigas, se pone en escena una coordinación colectiva, pausada y sistémica, en la que participan las filas y los bandos en su totalidad, alternando turnos de interlocución, presentaciones de espadas, sones musicales y lentos desplazamientos. A pesar de la primacía numérica de los Cristianos, ya en posesión de la bandera turca, la coordinación y tensión se sostiene entre las dos filas protagónicas y no expresa sino equilibrio y proporción entre ambos bandos:

²³ Varios de estos diálogos y exclamaciones aparecen en la segunda jornada del “original”, versos 1934-1955 y 1983-1985, aproximadamente, en la versión de Ziomek, ed (1992).

Al son del violín, las dos filas de Moros y Oficiales, encaradas en el centro del escenario, van girando, en bloque y sobre un eje, un cuarto de círculo, en una posición de superioridad o siempre alterna y mudable. En los tres primeros desplazamientos los Moros presionan en un avance contra el reloj; en los tres siguientes presionan los Cristianos, en dirección del reloj, aunque el empuje o cesión en cada turno de desplazamientos sólo afecta a la mitad de cada bando o fila. Tras cada movimiento musicalizado de cuarto de círculo, una pareja de antagónicos intercambia sus frases del diálogo mientras presentan sus armas. Cada turno se intercala y complementa con otro avance, ese en ángulo recto, de los Soldados, que marchan al son de guerra por el perímetro del escenario.

El despliegue concluye con ambas filas en el mismo punto de partida; como en otras representaciones bélicas zapotecas, este episodio tampoco llega a expresar, de manera contundente, ni una primacía ni una derrota, sino que se retorna al punto de partida.

Las filas se separan y reabren el escenario, retomando su posición básica. Argelino y Jergón quedan en el medio y culminan, con un séptimo turno, el diálogo entre antagónicos de esta secuencia. A pesar del carácter humorístico de sus frases en un contexto textual, estas se enuncia nuevamente con seriedad, aunque con gestos y azotes chuscos. El *parlamento* alude a una reconciliación y a un brindis entre los dos cómicos; según acota el manuscrito, éstos habrían de sentarse y compartir un *trago*; aunque esta secuencia daría lugar a una pantomima (del “trago” o la “reconciliación” entre cómicos) en algunas escenificaciones, este acto ya no suele completarse. Los cómicos, por el contrario, se corretean y enzarzan en nuevas refriegas de gestos grotescos y descoordinados que podrían sugerir cierta embriaguez²⁴.

En contradicción con un reconciliación jocosa enunciada en sus parlamentos²⁵, los cómicos culminan esta escaramuza o breve Pantomima 7 (otra “reanudación” del conflicto más que su “reconciliación”) pidiendo *arma* y *guerra* y secundados por sus bandos, dando lugar al siguiente *Circo* (4), en el que participan, también esta vez, los Soldados.

8. “Desenlace” o derrota (temporal) del Bando Moro. [Diálogos y marchas coordinadas]

Esta vez, terminado el *Circo* 4, los Moros quedan posicionados en una fila, esta vez novedosamente, sobre el eje Este-Oeste, encarando la iglesia. Detrás se componen otras filas paralelas compuestas por todos los escuadrones Cristianos. Jergón circula ante la fila de Moros y recoge sus espadas que amontona en un extremo del escenario (sin entregarlas al “enemigo”).

²⁴ Al igual que con “cojera”, las pantomimas y bailes, con una imitación de la “embriaguez” (de *Borrachitos*) son recurrentes en el repertorio regional; en la Sierra, sin embargo, quizá por influencia de los párrocos, estos requerimientos del guión se suelen desviar o se integran en el contexto social y ceremonial paralelo, como se verá también en el caso de la Pastorela. En el Valle, en cambio, la embriaguez de los actores de Viejos es siempre disimulada.

²⁵ ARGELINO: Dígame señor Don Jergón ¿no podemos excusarnos? JERGÓN: Digo que viva Dios tengo que matar. Pues no tiene remedio vamos a reunirnos con los cristianos porque me parece estas de miedo villano LE PEGA TRES VECES. JERGÓN: ¿yo miedo? ARGELINO: Sí. JERGÓN: ¿yo miedo? ARGELINO: Sí. JERGÓN: ja, ja, ja, ahora lo veras un juego de dios que empiece, dejemos de hablar soy tu amigo honrado ARGELINO: dices muy bien amigo honrado nos sentaremos y tomaremos un trago mientras hay que matar este trago.

Desiderio, herido o agonizante en el *parlamento*, desgrana un doliente monólogo, aunque de manera solemne y monocorde, sin estremecimientos o el patetismo que requerirían esas palabras en un contexto más textual. Al tiempo que el Rey enuncia y avanza hacia la iglesia (o *hacia el cautivo*, como se acota), es proseguido por la fila mora al completo. En el discurso indica las partes debilitadas de su cuerpo y su deseo de alcanzar la gloria. Llegando a la iglesia, Desiderio y todos sus vasallos se voltean y, encarando a la fila Cristiana, el Rey culmina su discurso: *Cristianos he llegado amparañme*.

Leoncio entrega a Bernardo su cruz. El General, desenvaina y se dirige hacia Desiderio con quien sostiene un nuevo diálogo. Desiderio pide a Bernardo que le dé muerte, pero éste, compadecido, pretende “resucitarlo”, pero como cristiano, a través del bautismo²⁶. Bernardo, aludiendo a la sangre de las heridas como agua de bautismo, le muestra y entrega la Cruz que Desiderio reconoce²⁷. Esta escenificación omite cualquier dramatización de agonía o muerte, así como del bautismo que Bernardo representa, escuetamente, haciendo la señal de la cruz y, según acota el parlamento, *le entrega el crucifijo*.

Carlomagno encomienda a sus vasallos el rescate de los *cristianos que viven en el cautiverio*, misión que todos validan dando un paso al frente. Bernardo relata al Emperador el bautismo y la agonía de Desiderio. Los dos Alguaciles corroboran la victoria y la disposición de Desiderio al *verdadero camino de la salvación*; los dos Alguaciles, flanqueando al Rey, lo escoltan, con un cadencioso son de violín, desde la fila Mora hasta la Cristiana. Concluido el son y ese desplazamiento, Orlando avanza también unos pasos hacia los Cristianos y reclama el bautismo, secundado marcialmente y al unísono por todos los Moros²⁸.

A continuación, otro *grupo de escolta* compuesto por el Banderín con la bandera mexicana, cuatro soldados, el Capitán y Arista con la bandera turca, se dirigen hasta la fila Mora; con *toque de bandera* y proclamando la victoria (*de Francia, España e Italia*) restituyen la bandera turca al Alferez de Moros. Finalmente, Jergón procede a devolver su espada a cada uno de los Moros.

²⁶ Este “resucitar” a la nueva vida que supone la adscripción al cristianismo, ha derivado en otras danzas en interpretaciones, más o menos literales, de un renacer o “regreso” de los héroes, a veces como en el caso de Moctezuma, con connotaciones mesiánicas, como las ya comentadas (Harris, 2000) que aquí no serían identificables.

²⁷ El bautismo se ejecuta en el “original” con agua que aparece de una fuente milagrosa; éstos diálogos son similares al “original”, versos 2165-2220 en Ziomek, ed., 1992. Como muestra Díaz Viana, en otros bautismos de representaciones ibéricas (de carácter igualmente evangelizador en ese contexto), los caudillos quedan equiparados en valor a los caballeros cristianos y aunque piden “el bautismo al ser vencido no lo hace por esa desventajosa circunstancia, sino por propia convicción reconociendo que el dios cristiano es más poderoso que el suyo (2006:1079). A diferencia de en esas representaciones la ausencia del bautismo no hace a este bando o caudillo diferente de los cristianos (puesto que éstos son “unos” pero “alienados” respecto a los zapotecos); pero sí les dotará, como se verá, de una sustancia ontológica, más corporal que anímica, y relacionada también con la identidad zapoteca en su dimensión lingüística; como se verá, en estos pueblos, a los niños no bautizados se les llama judíos (no moros, como en España, según cita este autor), más por su carácter inmaduro, acultural o preverbal que por una ausencia moral o sacramental.

²⁸ Bernardo relata al Emperador: *Ya el valiente Desiderio ha rendido las heridas, estaba ya casi muerto, pero más antes me pedía con gran arrepentimiento el bautismo sacrosanto a nuestro Dios Verdadero, se entrego a Dios en cuanto a mis brazos el cuerpo*. Los Moros al unísono piden *Invicto Carlomagno monarca de nuestro Dios soberano, el bautismo que te pedimos tu piedad merezcamos*.

9. Danza final de los Moros [Danzas colectivas y marchas coordinadas con música de Banda y Guerra].

El Bando Moro, aunque ya excluyendo al Rey, ejecuta un último ciclo de danzas grupales, coreográficamente complejos y con su habitual estilo contenido y armonioso. Esta vez acompaña la Banda de Música que contribuye en la especial armonía y magnificencia de este episodio final. En el primer número o *son del bautismo*, los Moros realizan figuras y genuflexiones similares a los de anteriores danzas; pero, en esta ocasión, las filas están excepcionalmente orientadas en el eje este-oeste, por contraposición a la orientación norte-sur, o hacia la iglesia, convencional en esta y otras danzas.

En el siguiente *son*, los Moros se dirigen al encuentro de los Cristianos, dispuestos en el centro del escenario, al son simultáneo de la música de ambas bandas. En este episodio la Banda de Guerra se armoniza con la de Música, evitando la cacofonía de las anteriores procesiones y belicosos despliegues. En este son los Moros bailan en el centro del escenario mientras los Cristianos marchan a su alrededor, recorriendo marcialmente el perímetro del escenario. En un último y tercer son o de *salida*, la disposición se invierte, los Cristianos marchan en el centro y los moros bailan a su alrededor desplazándose por el perímetro. En este son Jergón sustituye a Argelino como noveno componente del bando Moro; mientras, Argelino, intercambiando también su papel, marcha junto a los Cristianos.

Las danzas y la puesta en escena culminan al anochecer con una despedida o parlamento final de Carlomagno que, con alabanzas a Dios, le agradece la victoria, concluyendo con los tradicionales *vivas* (a Dios, al Patrón, a la Autoridad Municipal, al Maestro de la Danza, los asistentes, las bandas de música etc.). La Danza finaliza con la interpretación, por ambas bandas, de las acostumbradas *Dianas*, sones marciales frecuentes en la conclusión de otros espectáculos y ceremonias zapotecas. El público se dispersa y los participantes, acompañados por las bandas e invitados, se dirigen a casa del Bernardo o el Banderín para un último *convivio*.

5. Consideraciones previas sobre las danzas bélicas: los Moros y su relación con La Pluma.

Como se comprobará en esta y otras danzas bélicas a analizar, el proceso de identificación o distancia emocional que los zapotecos establecen con los diferentes bandos, a pesar de sus numerosas constantes, dista de ser fijo y lineal; aunque la propia noción de “bando victorioso” sea maleable, su asociación con ese lado ni siguiera es recurrente. Tampoco es lineal, como se comentó, la expresión del conflicto, ni de los desenlaces, que nunca son categóricos o, incluso, son poco trascendentes. Muchas de estas danzas consisten únicamente en alardes de fuerza y cohesión, en exhibiciones armoniosas, danzas sin una confrontación real entre bandos, excepto en puntuales -y frecuentemente parodiados- duelos.

Si se analizan danzas en contextos indígenas por contraposición a otros mestizos se observa que, además de las distintas motivaciones que pueden inclinar un resultado hacia uno u otro lado -como ocurre en la Pluma, dónde el “ganador” de una imagen romantizada de mestizaje nacional, es el bando azteca-, los actores zapotecos suelen mantener relaciones complejas, tanto de identidad como de distancia, con ambos bandos. Pareciera, además, como si estas danzas no tuvieran tanto que ver con metáforas de triunfos o derrotas históricas, ni con unas reivindicaciones étnicas, incluso mesiánicas, insistentemente buscadas por los investigadores; el principal dilema cultural parece hallarse, más bien, en ese proceso de identificación, particularmente alterno además de intercambiable y que se apreciará no sólo en función de una única danza sino de sus repertorios inmediatos.

En algunas versiones, como ésta, los zapotecos parecen, a primera vista, “identificarse” más con los Moros, con sus bailes armoniosos y su valentía e, incluso, con algunos de sus rasgos más extrañados, ya sean catrines o de “gusto prehispánico”. Esta exaltación del Bando Moro, ha sido paralelo al de la revalorización del Azteca, que quiebra tanto el estereotipo peninsular de los moros como “cobardes” o “traicioneros” (o lo desvía hacia los Cómicos) y el de los Indios como “salvajes”. Esta evolución reciente, como se propondrá, ha contribuido, aún más, en la ambivalencia de muchos desenlaces de morismas americanas y de las zapotecas en particular; no sólo se celebra la grandeza del bando Moro (o Azteca), sino que difumina o tergiversa su derrota, normalmente mediante una restitución formal de las armas o banderas (tocados en el caso de la Pluma) y bailes apoteósicos, prueba de un “reequilibrio” más que de una reconciliación. Estos desenlaces o “conversiones” anulan, como sostiene Gutiérrez Estévez “los signos diacríticos que diferenciaban y separaban a los contendientes” y por tanto anulan un conflicto durante el cual, además, “el enemigo es deglutido” (2006:30); o como en este caso, y por medio de disposiciones coreográficas, por filas o agrupaciones concéntricas, los dos bandos se engullen alterna y recíprocamente.

Estos desenlaces zapotecos son precisamente eso, una “reversión” además de una “conversión”, no sólo religiosa o hacia la fe católica, sino una recolocación o reubicación total, de tiempos, espacios y humanidades, tras una torsión de fuerzas (a veces incluso expresada en la reorientación, continua, de los ejes de la danza), cuyo resultado o trascendencia no sólo remite al pasado y a su relectura, sino a una situación y constitución del mundo actual, como se verá también en las carnavalescas. Esta “reversión” afecta de

manera esencial a los bandos en su esencia; uno toma la posición del otro, aunque en un modo no tanto jerárquico sino en relación a un “dentro” y un “afuera”, metáforas recurrentes en una configuración de las identidades zapotecas y comunitarias actuales.

Al mismo tiempo, en otras danzas por analizar (como la de Santiagos o la de Malinches), los zapotecos se identificarán -a pesar de su reprobada belicosidad- con algunos aspectos del Bando Cristiano, con el arrojo o la disciplina marcial que aprecian igualmente este bando franco-hispano-mexicano. Además de compartir una adscripción religiosa más o menos nominal, admiran la avenencia y el control de sus fuerzas, a más que sus victorias, no tanto por históricas o como encarnación de un poder nacional avasallador, sino como aspiración de bienestar o prosperidad. La flexibilidad en estas adscripciones, ya sea hacia uno u otro bando, se hará especialmente patente en la figura de la Malinche y en sus danzas de la región, así como en otras que representan no sólo a unos cristianos sino específicamente a españoles o catrines que, aún así, han pasado a configurar un aspecto fundamental de la identidad local.

A esta ambigua relación con los bandos hay que añadir la particular disposición indígena para distanciarse de sus antepasados (también de sus *difuntos*), en algunos aspectos morales, pero sobre todo formales; esta distancia, sin embargo, no lo es tanto en aspectos esenciales o “ánimicos”, con los que les une una relación, no tanto de semejanza, sino de “inherencia”, concordancia, o reciprocidad y, como la propia estructura de las danzas, no de oposición sino de “reversión”. Así, la representación de los Moros, como otras interpretaciones zapotecas de unos “Indios” o de bandos equivalentes a analizar (excluyendo aquellas más recientemente rescritas, como la Pluma, pero incluyendo las de Viejos o “ancestros”, Negros, e incluso Judíos) estarán connotadas, a pesar de su valentía, tenacidad o perfección como guerreros y “danzantes”, por una “excentricidad” esencial que los presenta como una pre-humanidad, o más bien, una anti-humanidad.

Como se podrá comprobar, los matices y la complejidad de este proceso de identificación y distancia de los zapotecos respecto los personajes de las danzas está relacionado con un noción muy diferente de la occidental tanto del “teatro” como de la constitución y presentación de la “persona” en la vida cotidiana. A diferencia de un proceso de “identificación emocional” o mimética con los personajes (típica del teatro occidental, incluso de su teatro oral), los zapotecos proyectan sobre los personajes no tanto una no-identidad (lo que no son) sino una “identidad reversa” (lo que está oculto).

Esto queda igualmente subyacente en la propia estructura de las danzas y en su conflicto, como representación del mundo, pero en su dimensión más opaca, aunque siempre vinculada a la vida social.

Así, otro aspecto fundamental de estas danzas es la cualidad latente y constante del conflicto, que se plantea y replantea una y otra vez, pero que se difumina sin llegar nunca a consumarse en una encarnizada batalla, ni a desaparecer, tras la eliminación o derrota explícita de uno de los bandos; es siempre una danza “guerrera”, perpetuamente saturada de acción y movimiento, que se expresa de manera ineludible y recurrente entre distintos tipos de bandos, en múltiples danzas y en múltiples comunidades de áreas indígenas extensas, como la aquí prospectada.

Como se comentó, la estructura de la danza no solo es cíclica sino “reproductiva”, con variaciones de un conflicto elemental que deriva en varios otros. Del mismo modo -y

según se observará en los repertorios de danzas de un mismo pueblo o comarca- también los bandos aparecen unos dentro de otros, dando lugar a otros, semejantes pero diferentes, y también a nuevos conflictos. Esta interconexión o reproductibilidad se corresponde también con esa visión zapoteca “del mundo”, en constante conflicto y actividad, con distintas versiones siempre interrelacionadas, pero en las cuales, a su vez, resultará difícil establecer cual es la versión especular y cual la genuina o más “verdadera”. Esta visión del mundo (o mundos) y de los bandos, y por tanto de la identidad, se podrá comparar con una relación que Gutiérrez Estévez (2006) define como de “mutua implicación” y servirá para analizar no sólo estos espectáculos sino otros aspectos del ritual zapoteco y de la vida social.

Los bandos de la Danza de Moros, al igual que los de otras danzas bélicas, son antagónicos, pero ni se identifican ni se oponen, de manera total, a ninguno de los estereotipos de identidad local. Si bien ninguno de los bandos representa a los actuales zapotecos y todos son artificiales o extrañados, ambos bandos bailan o se coordinan con elegancia y armonía, generando en sus confrontaciones un orden y avenencia colectiva, comparable a una de las principales aspiraciones de estas comunidades: que el conflicto, siempre subyacente, genere orden. El papel de los Cómicos o Campos en relación a esta precaria y paradójica organización resultará crucial; por un lado, sus infidelidades e intromisiones entre los bandos desencadenan muchas batallas pero, por otro lado, relajan la tensión entre los bandos desviándola hacia sus pantomimas humorísticas u otra “realidad”, aún más opuesta o invertida, no exactamente de “ficción”, pero si más relacionada con ésta en cuanto “construcción” simbólica, similar a la de la mitología o el ritual. Además de los bandos o de la propia estructura y argumento (escénico, no sólo literario) de estas danzas, los Cómicos supondrán, a su vez, el máximo reto conceptual frente a un enfoque aristotélico de “identidad y no-contradicción”.

Las danzas zapotecas son representaciones del mundo, pero de un “mundo” en distintos grados o niveles de “realidad”, interconectados entre sí. Por un lado representan eras o estadios de la humanidad, en continuo desorden, aunque éstos no son necesariamente diacrónicos. Por otro lado expresan también una aspiración de orden, no sólo de trascendencia cósmica o de restitución histórica, sino de carácter más cotidiano o social. De este modo, las danzas se pueden considerar puestas en escena de un “mundo otro”, inverso o alterado, de una *sombra del mundo*, como se le llama a veces, cuya acción y personajes discurren y se enfrentan en una realidad diferente de la cotidiana (por ejemplo, en el ámbito de los sueños) aunque siempre en conexión o implicación con ésta. Así, esta actividad, aunque “alterada”, podrá considerarse integrada en la vida comunitaria y doméstica, incluso en un “interior” de las personas, en sus dilemas morales o conflictos emocionales, a menudo lidiados entre entidades anímicas, dotadas de una especial autonomía y que contienen aspectos (metonímicos) similares a los que connotan a algunos de estos personajes o que son expresados (metafóricamente) por ellos o sus bandos.

El conflicto, un propósito mutuo de derrocar ambos bandos, unos imperios en el caso de los Moros, no culmina con la exterminación, sino con un nuevo desdoblamiento de los bandos, sus categorías y sus conflictos. El bando Cristiano no destruye completamente al Moro, sino que éste resurge integrado en el anterior que queda, a su vez, modificado desde su interior. Los dos sones finales de esta danza, con coordinaciones internas y externas de ambos bandos -es decir, en anversos y reversos- pueden ilustrar coreográficamente esta

interpretación; esta disposición coreográfica resultarán igualmente útil para ilustrar un noción zapoteca de identidad, en su irreductibilidad a pesar de su flexibilidad.

Del mismo modo, los Campos Moros como los Negritos de la Pluma, expresan, aún con mayor precisión, esta alternancia y conmutación, patente en la ambivalencia de su adscripciones. Son personajes opuestos o antagónicos, que sin embargo evitan chocar sus armas cuando participan en sus respectivos bandos, de los que desertan o transitan con facilidad, llegando incluso a configurar “su propio bando”. Al mismo tiempo trascienden un marco o escenario que ellos mismos han marcado o delimitado, desencadenan batallas o dirigen estrategias, a pesar de su rango aparentemente subordinado o inferior. Los grados de alteridad entre los tres Campos Moros es, a su vez, variable o tiene niveles, desde el Mágico a Jergón y viceversa. Así, Jergón es un moro en tanto que aparenta no serlo y se integra en el bando cristiano de manera infiltrada o desleal; es un moro disimulado que participa y complementa la armonía total de ese bando, completándolo y equilibrándolo como décimo “danzante”, un carácter básico o primordial que le distancia de los Cristianos. En el otro extremo, Mágico, el más integrado o mimetizado en el bando Moro, es, por eso mismo, el más enigmático o turbio; le afloran, como a los otros dos Campos, una serie de rasgos alienados o animalescos, además de cristianos, en sus pantalones o “parte baja” que combina con la falda. También Argelino, aunque “esencialmente moro” se confunde con los cristianos en varios aspectos. La especial ambigüedad de sus emblemas y vestuarios, es decir de su “naturaleza” (en un sentido zapoteco estricto), lo asociará con otras entidades de la mitología local, como los *gwzha'* o los *salvajes*, seres especialmente mudables en su presentación étnica, también de género, en toda su índole corporal y espiritual.

Estos Campos Moros, unos anti-héroes, volubles y disimulados, enquistados en sus respectivos bandos al tiempo que dispersos y ubicuos en el escenario, se oponen a la estructura armónica de ambos equipos, a la compostura y a la constancia de sus caudillos en la consecución de un orden y concierto. Aún con rasgos animalescos y montunos, con sus adornos femeninos y comportamientos extrañados, estos Campos preservan una identidad sino ancestral (que evidencian sus blancas cejas y bigotes) sí primordial o esencial, dinamizadora de la acción y de su persistencia. Los Cómicos, al igual que los bandos, son encarnaciones de esencias anímicas y sobre todo emocionales, mediadoras de un orden más social y cosmológico que étnico y que están, como otras entidades anímicas mesoamericanas, albergadas en el interior de la persona, pero también duplicadas, multiplicadas y diseminadas en distintas esferas de la realidad o el mundo.

Algunas constantes (argumentales y escénicas) de la Pluma y los Moros.-

Varios aspectos de esta danza de Moros están relacionados con los de otras danzas bélicas del repertorio regional, (de Santiagos, Indios, Malinches, la Pluma etc.) y servirán para su mutua interpretación. Muchos de sus *parlamentos* siguen una estructura similar o contienen secuencias y personajes equivalentes; de hecho, varios pasajes del texto “original” de Vélez, así como los de la otra “morisma”, llamada “canónica”, resultan recurrentes del género y se corresponden con los representados en la Pluma u otras danzas

de Conquista¹. Esto demostrará que muchas danzas mesoamericanas siguen una corriente literaria homogénea pero, también, que se interpretan desde ideologías y tradiciones orales diversas, aunque paralelas entre sí.

Como se mencionó, existe una serie de pasajes y personajes “constantes” en estas danzas zapotecas, algunos de los cuales pueden considerarse de carácter más “indígena” que literario; esta presunción debe ser, sin embargo, ulteriormente matizada y discutida, en función no sólo de los parlamentos sino, sobre todo, de sus respectivos contextos etnográficos y tradiciones narrativas o rituales, que incluyen, también, la católica.

Así, por ejemplo, los sueños o presagios frecuentemente asociados a los caudillos, como se vio en el caso de Moctezuma, han sido explicados como una recreación o convención típicamente americana (incluso de sustrato prehispánico, en Harris, 2000:241 o Brisset, 1991); sin embargo sueños o premoniciones similares aparecen en el género literario hispánico o, por ejemplo, en la obra de Vélez minando en ese caso la confianza de Desiderio. Asimismo las intervenciones “mágicas” o “espirituales”, mediadas por los Cómicos, a veces también por las Malinches, aunque de “aire indígena” (como las enmarcan Bode 1961, Harris 2000), se asociarán mejor -especialmente en versiones parlamentadas como la Pluma-, con otra tradición de “apariciones”, “milagros”, incluso “magias”, de la literatura barroca hispánica (similares a una aparición de San Pedro y otras “visiones” de la obra de Vélez) o de sus revisiones coloniales y posteriores, como las románticas.

Esas y otras interpretaciones “indigenistas”, como la de un renacer o “regreso mesiánico” de Moctezuma u otros héroes, así como, unas atribuciones “mágicas” o “sobrenaturales” a los distintos personajes o bandos, deben ser también matizadas y específicamente contextualizadas en esos marcos locales. Aún con todo, y precisamente en función de ese ulterior análisis etnográfico y del repertorio completo de danzas, se podrá afirmar que existe una relación entre algunas danzas y un mundo onírico y “espiritual” zapoteco, como el habitado por los ancestros y otras entidades anímicas, ciertamente caracterizado por una tensión entre fuerzas y por un vaivén o interconexión con la vida cotidiana. Esto será más evidente en las danzas no-parlamentadas, o sobre las que tienen una influencia, en las cuales los personajes responden a unas características simbólicas locales, incluso a un corpus oral.

Ese “renacer” de Moctezuma, por ejemplo, más que un retorno a un “orden prehispánico” (Harris, 2000) o que un símbolo de la oposición al “Estado” (Cohen, 1993) como proponen los autores antes comentados, el desenlace de la Pluma se interpretará mejor, al igual que en el caso de Desiderio, no sólo como el símbolo o expresión de una oposición y reconciliación histórica o étnica, sino como reubicación tras una dislocación de varios niveles. Esta torsión no expresa tanto un conflicto histórico o político, sino un cambio cosmológico y, sobre todo, su trascendencia en un nivel más íntimo, social o personal.

¹ La obra de Vélez podría, incluso, ser considerada paradigmática o modelo de inspiración de varios parlamentos de Conquista en México, con numerosas convergencias temáticas (amenazas, embajadas, afrentas, duelos, sueños, presagios, magias, intercambio de damas, etc.). Existe además una conexión, como ya han señalado algunos autores (Bode, 1961) entre el romanticismo, que reavivó la tradición, más o menos popular, de danzas dramatizadas en México o Guatemala, y la literatura del siglo de Oro, de la que se partió para hacer unas nuevas revisiones, eminentemente de carácter nacionalista. Otro tipo de episodios, especialmente las “persecuciones” de personajes o animales, divergirán de los de esa tradición literaria.

El tránsito o “conversión”, que aparece en muchas danzas bélicas, hacia una nueva condición de “cristianos”, es también la de una nueva era o estadio del “mundo” y de su “humanidad”, ya sea para unos Aztecas, Moros, Indios, Judíos u otros pre-zapotecos o incluso pre-hombres; y también para los propios “Cristianos”, que van a quedar intervenidos o “interiorizados” de manera irreversible por esos “otros”. Es, por tanto, un cambio total del mundo.

Este conflicto, cósmico o social, es también una expresión de dislocación o tránsito a nivel anímico, que experimentan de manera similar y cotidiana los zapotecos, católicos más o menos practicantes pero de una particular “cristiandad”; esta cristiandad suele ser opuesta a una disgregación anímica y personal que pretenden controlar, y que surge en situaciones controvertidas, pleitos conyugales, comunitarios o externos, enfermedades, etc.; también durante el sueño o la embriaguez.

En estas danzas, los Cómicos, en su interpretación de “magos” o brujos, incluso otros personajes, como el Cardenal, serán unas figuras de mediación e interconexión entre esas realidades especulares. Según se verá, esos protagonistas, como los santos zapotecos (o como ciertos especialistas rituales locales), son bisagras entre tiempos, entre mundos oníricos o anímicos y la vida cotidiana, entre los ancestros y lo que de ellos hay (además de sagrado o de diabólico) en el interior de cada persona, así como en su fachada o despliegue hacia el exterior.

Siguiendo algunas propuestas de Gutiérrez Estévez (2006), se puede considerar esa recurrente reconciliación en las danzas bélicas o “conversión” al cristianismo como prueba de una “anulación” estructural de la lucha o combate que subyace en estas danzas y otras manifestaciones rituales indígenas. Es también una prueba de la precariedad del “mundo”, según es concebido desde una perspectiva indígena, en un proceso de constante cambio, de construcción y destrucción en el que los Cómicos (o unos anti-héroes), más que los propios bandos, ejercen un importante papel, no sólo por oposición a las acciones de los “héroes” o caudillos, sino también a una serie de acciones e intenciones “ordinarias” de los zapotecos en la vida cotidiana.

Esta cualidad especular pero invertida es típica de muchas acciones rituales y mitos amerindios. Los actuales zapotecos, además de en lo representado y actuado en las danzas, cumplen no sólo en otros rituales, sino también en muchas acciones cotidianas, con una serie de procedimientos, ofensivos y defensivos, con una misión similar en ese alternativo sostenimiento y amenaza del mundo presente; estas acciones las ejecutan (o se delegan en) unas esencias o entidades anímicas, a veces partes de la constitución personal, y que están igualmente desplegadas en tropas o escuadrones, con jefes y delegados, activos o defensivos en distintas esferas de la realidad.

Muchos cómicos, que aparecen en las danzas bélicas (y versionados en las carnavalescas), están basados, como se comentó, en prototipos literarios de “graciosos” y en distintos estereotipos occidentales sobre la “otredad”, como son los “moros”, los “negros” o los “salvajes” entre otros, además de los propios “indios” o sus “brujos”, como se evidencia en la construcción estereotipada de *Ajitz* en Guatemala o en algunos aspectos de estos Campos

Moros o sus equivalentes en la Pluma². Pero los cómicos zapotecos contienen, además, otros rasgos diferenciados, de carácter más local o eminentemente oral (vinculados, a su vez, con la tradición católica), que expresan una “otredad” no sólo étnica y moral, sino cosmológica y ontológica. Así las versiones zapotecas de estos cómicos, en forma de negros, viejos, brujos, sacerdotes, indios, judíos, diablos etc. cumplirán un papel igual o más importante, que el de los héroes o sus bandos, revelando otras visiones de las danzas, como metáforas y metonimias del mundo y sus dimensiones, así como de las personas y “personajes” que viven, actúan e interactúan entre ellos.

Muchos de estos cómicos, sobre todo en las danzas menos parlamentadas, tendrán pues un carácter “indígena” o, al menos, con referencias simbólicas más locales, no solo en sus rasgos formales, sino también estructurales. A través de diferentes recursos dramáticos, como su duplicación, más bien una “replicación”, los cómicos conferirán a las danzas en contextos indígenas y a sus personajes un nuevo sentido, no sólo antagónico, sino como representaciones de una visión particular de la “realidad” y de la “persona”, en interconexión con distintos tiempos y espacios, y que estará especialmente enfatizada en el caso de las danzas carnavalescas.

Los Cómicos -como ciertas entidades de la sociedad zapoteca-, configurarán en estas danzas bélicas su propio “bando”, diferenciado de sus equipos iniciales y en una paradójica relación de oposición y reciprocidad respecto a éstos. Así, por ejemplo, más que uno u otro bando, los Campos Moros u otros Cómicos, como ciertas gentes de corazones “alterados” o “animalescos” (de *corazones manchados*, según los definen algunos sanjuaneros), se diferencian -aunque en modos no tan categóricos o excluyentes como aparentan a primera vista- de unos *verdaderos cristianos* de la actual sociedad de San Juan. Así, estos cómicos, o sus esencias, se opondrán, según las danzas y en distintos grados, a unas “verdaderas gentes” o sus esencias, ya sean éstas representadas por unos “cristianos” recientes o más veteranos, como los Santiagos o también los Moros o los Aztecas. Esas facciones, sin embargo, siempre se opondrán, en el mismo modo en que lo hacen los bandos mencionados o según se describió en las Danzas, destruyéndose y reconstruyéndose en cada acción, anulando el conflicto a través de una equiparación de las fuerzas, contribuyendo, así, en la continuidad del mundo y de sus versiones. Los Cómicos serán, pues, paradigmáticos en las danzas indígenas, pero sus implicaciones son diversas o más amplias que las que tienen en un contexto sólo literario y escénico.

² Aunque estereotipados o ficcionados, muchos “magos” integran emblemas o rasgos locales, como la adivinación con semillas o el diálogo con los “cerros” que imita Ajitz según técnicas quichés, o como unos gestos terapéuticos tradicionales, casi convencionales, que exhiben los Campos Moros. Según Bode, algunos de estos personajes cómicos, no sólo eran representaciones de “brujos”, sino que los mismos actores quichés que los encarnaban dirigían las *costumbres* o ceremonias en los cerros o volcanes previas a las danzas; algunos personajes, incluso, se integraron al panteón local, como *Rey Ajitz*, venerado en Totonicapán como *encanto* o deidad de los cerros (1961:233). Asimismo, algunos parlamentos, como el de Mágico, lo asocia con similares deidades estereotipadas o romantizadas; pero sus improvisaciones y emblemas, similares en la caracterización de otros personajes del repertorio local, los vincularán de una manera más estrecha con entidades locales, específicamente “diabólicas” o vinculadas a ciertos elementos de “naturaleza”. Aunque los participantes de estas espectáculos bélicos zapotecos ya no realizan ofrendas o rituales, específicamente relacionados con estas danzas, en esos entornos naturales, si se presentan en la iglesia, según sus jerarquías dramáticas. Asimismo otras danzas, más carnavalescas, si estarán precedidas, como se verá, por algunas ceremonias y rogativas, a veces en el panteón, realizadas sino por los actores si por otros representantes especializados.

Consideraciones preliminares sobre la estructura de las danzas y la identidad zapoteca.-

Las danzas zapotecas, más que expresiones de lucha entre bandos de carácter histórico, se pueden considerar representaciones “totales” del mundo, desde las dimensiones más intrínsecas de la persona hasta sus universos más excéntricos. Muchas de estas representaciones se caracterizarán por una “inversión” de un orden personal, social o cultural, tenazmente construido en la vida cotidiana y siempre amenazado, o también por la reversión de esos ordenes.

Estas danzas bélicas y, a su modo, las carnavalescas, son también reflexiones sobre una identidad étnica y nacional y sus tensiones, pero con una trascendencia moral y social, más que política o histórica. Estas danzas zapotecas no versan sólo sobre las relaciones, a veces muy difuminadas, con un “otro” o enemigo étnico o moral, sino sobre una tensión más interna, la de una identidad o esencia personal, constituida por diversos “otros en mí”, y más específicamente por el “yo en otros” o en diferentes contenedores identitarios, (como los roles sociales o los de “ficción”, por ejemplo, los circunscritos a las danzas, pero también a unos “históricos” o contextuales, y a otros igualmente “dramáticos”, relacionados con la mitología local).

Ese tensión, sin embargo, expresada en estos y otros rituales amerindios, no es de antagonismo, ni siquiera de complementariedad, sino como sugiere Gutiérrez Estévez de asimilación o “deglución”; esta “alterindinidad” amerindia, se basaría no solo en una apropiación de “los fragmentos que aprovecha del otro y los restos que selecciona de sus actos” (2006:31), sino además en una “proyección” y evolución de esa identidad en otros y en el tiempo, incluidos unos “ancestros” y su historia (siempre revisada), pero también en unas aspiraciones futuras.

Así, la principal característica de esa “identidad distanciada”, sería la “reversión” que exhiben, en un modo particular, tanto los serranos como los vallistas, y radicaría no tanto en una interiorización, con su correspondiente difuminación, de la “alteridad”, sino en su “proyección” en múltiples receptores, pasados o futuros, próximos o lejanos, de distintas cualidades o reinos. Esta identidad zapoteca, similar en muchos aspectos a la de otros amerindios, se opondrá, por su ubicuidad y multiplicidad, tanto al monismo como a una paridad y su simetría, tomando la forma -a veces también otras cualidades-, de cuantos personajes y emblemas haya disponibles, en la realidad o en su imaginario, para la proyección de una esencia más moral que étnica (aunque a veces coincidentes).

Esta sería otra manera de construir una identidad, no tanto por oposición o combate a los otros, afirmando así la propia -ya sea ésta una identidad personal, social, étnica, cultural etc.-, ni tampoco por asimilación. Este tipo de identidad no sólo reconoce a los otros, sino que se reconoce “en” los otros, sólo y cuando puede proyectarse o existir en ellos, en un exilio, inicialmente formal, pero que podría llegar a ser esencial o permanente (“irreversible”) en un nivel ya anímico o ideológico.

Según se verá, un particular sistema de pensamiento, sumado al proceso histórico de la Conquista ha derivado no sólo una anulación de ese conflicto (como demostrarán, además de las danzas zapotecas, varias de sus narrativas) sino que proscribió un proceso de construcción de la identidad por oposición. La construcción zapoteca de una identidad

étnica, social y personal, invierte o difumina también los límites del conflicto y se funda en una “diseminación”, en un “ser en otros” que, sólo desde una perspectiva ontológica amerindia, es una manera de “ser”, un recurso para permanecer no sólo en circunstancias adversas o amenazantes sino especialmente cambiantes.

Esta interpretación posibilitará, a su vez, una revisión de otras danzas bélicas y carnavalescas. Así, ese discutido “retorno de Moctezuma”, por ejemplo, de la danza de la Pluma, podría entonces ser reconsiderado en sus aspectos “mesiánicos”; pero no como vuelta a ese ideal “prehispánico” o por oposición al “otro” (los Españoles, los Franceses, el Estado nacional) de las interpretaciones ya discutidas, sino como figura también de mediación entre distintos mundos, no sólo pasados sino futuros, como posibilidad de supervivencia de una identidad étnica, en este caso “zapoteca”, vertida o revertida, más que enfrentada, en unos “aztecas” en ese caso, pero también en “moros”, “mexicanos”, incluso “negros”, “españoles” o “estadounidenses”, según sean las circunstancias.

La nueva identidad “zapoteca”, al igual que anteriormente la “cristianizada”, se está constituyendo como otro contenedor en los que las gentes de estos pueblos, con sus respectivas lenguas, sistemas de pensamiento y organización, conciben y comparten un mecanismo común de “extraversión” para vivir o pervivir, dentro y fuera de sus comunidades, emigrados en grandes ciudades; pero también dentro y fuera de ellos mismos.

I Entrada



Foto 1. Llegada y colocación de los bandos. Jergón guía y señala el camino al bando Cristiano.



Foto 2. Presentación y “respeto” al Santo por los principales Cristianos: el Cardenal, Carlomagno y Bernardo.



Foto 3. Bailes de Argelino y Jergón con demarcación de los extremos del escenario.



Foto 4. Presentación danzada del bando moro ante la iglesia. Desiderio y el abanderado al frente.



Foto 5. Registro de los Vasallos Moros: Parlamento de Orlando con reconocimiento de Desiderio.



Foto 6. Registro de Mágico: bailes de entrada con movimientos desestructurados



Fotos 7 y 7 bis. Registro de Mágico: Presentación ante Desiderio...*los diablos en avión despoblarán el infierno, al verme ya airado no se había de quedar ni siquiera un condenado, y para que quede amigo satisfecho, has de saber que el alma lo tengo de bronce, el cuerpo lo tengo de acero, mis brazos son dos rayos, mis dedos son diez centellas, mi padre fue Volcán, descendiente soy del infierno, sobrino soy del demonio y pariente soy del diablo...*



Foto 8. Baile de Registro de Argelino (siempre duplicado por Jergón): rutina de la "animación".



Foto 9. Registro de Argelino: Parlamento histriónico ante Desiderio.



Fotos 10 y 10 bis. Baile de salida de Argelino: Pantomima del "picor" y el "espulgo", con Jergón y Mágico. Los tres cómicos corren, se rascan mutuamente y comen las pulgas.

II Entrada



Fotos 11 y 12. Embajada y captura del Cardenal: Pantomima del “maltrato” y “ofensa” de los tres cómicos al Cardenal (eventualmente liberado por el Arista).



Foto 13. Registro de los cristianos: Parlamento de Jergón que se postra ante Carlomagno.



Foto 14. Baile de registro de Jergón (siempre duplicado por Argelino) o rutina de “la cojera”.

III Entrada



Foto 15. Llegada del General Bernardo y su armada en ayuda de Carlomagno.



Foto 16. Destacamento de los Cristianos al frente: Carlomagno entrega su “escudo” a Arista



Fotos 17 y 18. Destacamento de Jergón: Pantomima del “rastreo” de las tropas y olfateo de los moros



Fotos 19 y 20. Circos: coros y en espirales con cercos alternos a cada bandos.



Foto 21. *El Conflicto* entre General Bernardo y Rey Desiderio: Diálogo y “espadaños” entre los dos héroes sobre el eje N-S



Foto 22. *El Conflicto* (y su “desdoblamiento”): Diálogo y “espadaños” entre los dos héroes, con inversión cómica (en eje y dramaturgia) por Argelino y Jergón .



Fotos 23 y 24. Enfrentamiento dialogado de los Bandos, con traslación de los bandos en filas.



Foto 25. Reorientación cardinal: Entrega de las armas moras y avance de Desiderio al Bautismo.



Foto 26. Aceptación de la fe cristiana por Desiderio y los Moros. Las armas son restituidas y el Rey es escoltado al lado Cristiano.



Foto 27. Bailes finales con orquesta: los Moros con reorientación del eje y la bandera restituida.



Foto 28. Bailes finales con orquesta: Los bandos alternan posiciones concéntricas y excéntricas.

Capítulo 5

Santiagos contra Judíos

Además de la Danza de Moros, existen otras danzas trascendentes en el repertorio bélico de San Juan. Algunas se vinculan, en distintos grados de proximidad, a otros variantes de la reconquista, la Conquista de México o a temas bíblicos, como se verá en los siguientes capítulos.

La Danza de Santiagos es uno de los espectáculos más recurrentes en el ciclo de fiestas de San Juana; se ha representando en muchas de las fiestas mayores de San Juan de las últimas décadas. Esta Danza es muy popular en todo el centro y sur de México; se bailan distintas versiones no sólo en esta Sierra y en su región Villalteca o Noreste, sino en los estados limítrofes de Puebla, Veracruz, además de en las huastecas, San Luís Potosí, Edo. de México, etc. Algunas tienen parlamentos en castellano y en unas pocas se conservan en náhuatl. En otros lugares se conocen como danzas de Caballitos o del Caballo Blanco, como en Tabasco, por el emblema principal de Santiago¹.

Al igual que en el caso de las danzas de Moros, los protagonistas de esta versión, Santiago y unos Judíos, aparecen desde representaciones coloniales muy tempranas, como en “La Conquista de Jerusalén” de Tlaxcala de 1539². Esta especial asociación de Santiago con unos Judíos en algunas versiones mesoamericanas –en vez de con Moros, más habituales en las representaciones ibéricas y algunas americanas-, explicará su particular vinculación con el mito de la Pasión, sobre todo en contextos indígenas. Aunque se tendrán en cuenta sus relaciones históricas o folklóricas, esta versión será interpretada en base al repertorio bélico y a la etnografía local, aunque en referencia a otras del sur de México.

Esta *Danza de Santiagos* de San Juan representa, de manera discursivamente elemental, el enfrentamiento entre dos bandos diferenciados, uno de Santiagos o Cristianos -a veces identificados como Españoles o designados como tales en el *parlamento*-, contra otro de Judíos. A diferencia de la Danza de Moros o de la Pluma, ambos bandos “danzan” elaboradamente, con pasos y coordinaciones habituales en otras danzas y bailes de la región. Los Judíos, a pesar de su carácter cómico y trasgresor, se integran coherentemente en los bailes por grupos o subgrupos e incluso en las coreografías colectivas, en conjunto con el otro bando. Esta constante actividad danzada por parte de

¹ Ver, entre otras descripciones de Puebla y Veracruz en Beutler (1984) Kurath 1949:87-90 o Ichón (1973), de Tabasco y Estado de México en Bonfiglioli ed. (1996), de Cuetzalan en Harris (2000:21). Según las versiones Santiago se enfrenta a Moros, Judíos, Pilatos, incluso Romanos. Las parlamentadas en náhuatl, suelen resultar incomprensibles para sus actores, por ejemplo, totoncos, ver Ichón en (1973:404) o también en Horcasitas (1974:25-31).

² Ver descripciones de Motolonia en Arróniz (1969), Gutiérrez Estévez (2006) o Harris (2000)

ambos bandos proporcionará algunas claves interpretativas. Asimismo, esta equivalencia entre ambos bandos como de “Danzantes” resultará esencial en una comprensión global de estas representaciones, y en particular de las carnavalescas, como “activaciones” o puestas en movimiento. Aunque éste y otros rasgos a analizar podrían llegar a cuestionar la inclusión de esta Danza en el prototipo bélico, por sus aspectos formales y más explícitos, no se considerará como plenamente carnavalesca. Por otro lado, un aspecto trascendente de la actuación de ese bando Judío será, precisamente, su constante ruptura de la organización coreográfica y dramática que es, como se propuso en la Danza de Moros, una expresión de orden social, incluso cosmológico. Esta actividad subyacente y continua que generan los Judíos será imprescindible en un sostenimiento de la tensión dramática y de su significado.

Esta persistencia de la danza, como activación continua y sostenimiento del orden del mundo es uno de los rasgos que más prevalecerán en las representaciones zapotecas actuales, por encima de unas referencias históricas o de su inserción en un sistema de devoción y reciprocidad con los santos; por encima, incluso también, de su utilización como emblemas de identidad étnica en un contexto nacional, como se vio en la Pluma.

A diferencia de los Campos de Moros o de la Pluma, más que unos “infiltrados” carnavalesco los Judíos configuran un bando de ese tipo al completo. Aunque ejecutan pasos similares a los de los Cristianos y se avienen en las coordinaciones grupales, también subvierten y quebrantan el orden, exhibiendo además unas peculiaridades o unas “idiosincrasias” bien diferenciadas. En sus bailes y otras presentaciones, los Judíos se activan y gesticulan profusamente, llegando a transformar sus actuaciones danzadas en unas pantomimas dramáticamente diferenciadas.

A pesar de esa equivalencia dramática y coreográfica fundamental entre ambos bandos, como “Danzantes”, entre ellos se establecen una distinción formal, aún más radical que entre los participantes de los Moros, con emblemas y comportamientos dramáticos más diferenciados y enfáticos, posiblemente con una mayor trascendencia moral. Aún con todo, esta dicotomía no resultará, sin embargo, tan categórica como aparenta a primera vista. La dicotomía o dualidad de las danzas béticas suele representar valores contrapuestos, pero también indaga en la articulación de esos valores dentro de un sistema comunitario y cotidiano, cuyos dilemas y disyuntivas son frecuentemente irresolubles o inseparables.

1. Bandos, personajes y escenificación.

Esta Danza está integrada por 13 danzantes, acompañados por dos o tres maestros de chirimía, tambor y danza. El Bando Cristiano está encabezado por *Santiago* seguido de cinco soldados o *Vasallos* uniformados en negro e interpretados por jóvenes. El bando Judío, en cambio, está compuesto por un *Rey* y seis miembros, también sus *Vasallos*, enmascarados y vestidos de rojo³, interpretados por adultos y jóvenes; entre ellos se

³ Tanto en el mediterráneo como en Mesoamérica el rojo y el negro están asociados al mal, aunque ambos colores adquirirán además otras connotaciones particulares en este contextos etnográfico y en función de

cuenta un niño, el *Hijo del Rey*.

Los dos Caudillos o Encabezados, ambos adultos, se distinguen de sus respectivos vasallos por las capas, coronas y ciertos emblemas, como el caballo blanco de Santiago o la tupida barba de la máscara del Rey. Dentro de cada bando se distinguen, a su vez, dos *Alféreces* o *Abanderados*, uno cristiano y otro judío, con enseñas y vestidos diferenciados del resto de sus compañeros pero paralelos entre sí. Estos Abanderados cumplirán un papel crucial como mediadores de emblemas entre bandos y sus Encabezados. A diferencia de en otras danzas todos estos vasallos no están identificados individualmente o explícitamente jerarquizados dentro de cada bando, a excepción de estos Abanderados y del Hijo del Rey, así como dos Capitanes Cristianos. Sólo los dos Capitanes son quizá algo más adultos que el resto de Vasallos o Soldados Cristianos, pero no tienen atribuciones diferenciadas.

Como se comprobó con los Campos Moros, estos paralelismos y oposiciones de emblemas y comportamientos entre miembros de distintos bandos, más que ambigüedad, evidencian una capacidad de infiltración entre uno y otro, además de una posible gradación interna entre los Caudillos y sus segundos o Abanderados respecto al resto de subalternos. Esta infiltración y las distinciones que genera es tan importante, o más, que el propio antagonismo y contribuirá, precisamente, en su difuminación. En este caso, los paralelismos se establecen no tanto entre unos Campos o Cómicos secundarios, infiltrados o intercambiados en cada bando como ocurre en otras danzas, sino entre personajes solemnes y relevantes, como son estos segundos o “Portadores de las Banderas” o, incluso, en los propios Caudillos o Encabezados de los respectivos bandos.

No sólo las oposiciones entre los bandos, sino incluso estos paralelismos entre los bandos, podrían llegar a considerarse igualmente metáforas de la persona y de sus duplicaciones. Estas facetas o versiones de la persona, aunque “en distintos bandos” estaría, más en reciprocidad antagónica que en un estricto conflicto; y lo podrían estar también, en oposición a facciones “internas”, más o menos numerosas y con frecuencia malignas pero integradas, incluso necesarias, en una constitución del bando, de la estructura de la danza, y también en un orden social y sobrenatural del mundo.

Los Santiagos están internamente más cohesionados que los Judíos, sin facciones ni infiltrados subversivos, como ocurre en el Bando Cristiano de la Danza de Moros; se deberán exceptuar, sin embargo, algunos matices a señalar en los emblemas de su encabezado, el propio Santiago. Estos Cristianos son dramáticamente coherentes, corporal y escénicamente contenidos. Los Judíos, en cambio, están internamente enfrentados, discrepan entre sí formal y estructuralmente. Los Judíos se caracterizan por la impostura, la desarticulación y un derroche de gestos y emociones. A pesar de no enunciar casi ningún parlamento y de desarrollar numerosas pantomimas mudas (otra característica “carnavalesca” a comentar), su expresividad exagerada, cuando no

una evolución de los bandos, habitualmente diferenciados en rojo y negro, dentro de cada danza del repertorio. Estos colores son especialmente determinantes en ciertos animales-emblema o *señales*. La víbora no sólo es un animal venenoso, sino especialmente portadora de mal (y brujería) cuando se presentan en entornos domésticos, en particular las negras y rojas, como la *coralillo*; también ciertas hormigas, en concreto la roja. (Las *pintas* y amarillas, o *trigres*, también son nefastas pero menos, por contraposición a la negra y blanca que es benigna).

incorrecta o disfuncional, es uno de sus rasgos distintivos. Aún con todo -y como ya se sugirió en el caso de los Cristianos de Moros- ciertos aspectos de la actuación de estos Santiagos podrían ser considerados como igualmente incorrectos o excesivos, en tanto que altisonantes, duros o agresivos, muy contrarios, por ejemplo, a los patrones discursivos e interactivos cotidianos de los zapotecos. No se corresponderían por tanto, de manera lineal, con una identidad local idealizada, ni tampoco étnica.

Aunque con discrepancias internas -algunas significativas, como se analizará en la figura del Abanderado y sobre todo del Rey-, la actuación de los Judíos es total y enfáticamente disruptora y transgresora aunque, paradójicamente, con implicaciones o derivaciones constructivas u ordenadoras, por ejemplo a través de una crítica social o intercultural. Estas sanciones se desarrollan, en mayor medida, en representaciones aún más carnavalescas, que pueden también evocar, incluso recrear de manera más explícita, ciertos pasajes mitológicos (como se verá en la Pastorela). Esta Danza se sostiene sobre un entramado simbólico similar y evoca a algunos personajes o episodios “estructurales” de la mitología local. Este entramado es compartido en distintos grados por los espectadores y podrá ser trazado, sino en sus líneas principales, en una serie de relatos y representaciones tangencialmente relacionados.

A diferencia de la Danza de Moros que se suele representar seguida y en una sola jornada, la de Santiagos se representa o repite a lo largo de los tres días principales de las fiestas grandes (víspera, *mero día* y día posterior o, según el programa del año, también en ante-vísperas o algunas octavas). Este espectáculo acapara en menor medida el espacio público y festivo que los Moros; aún así, su escenificación compite o se alterna con otros eventos del programa de festejos, como el jaripeo o los encuentros deportivos que atraen especialmente a los varones jóvenes.

Como otras Danzas ha de representarse completa, *desde el principio hasta el final*. Aún así su estructura narrativa -al igual o más aún que la de Moros- es poco conducente hacia un resultado único o desenlace concluyente, sino que contiene distintos episodios, algunos reiterativos o secuenciales y otros narrativamente autónomos. Según las circunstancias algunos episodios o secuencias se pueden abreviar, alargar o anticipar, sobre todo en el caso de las pantomimas. Su elasticidad es aún mayor que en otras danzas solidificadas por parlamentos más estructurantes. Como otras representaciones zapotecas su estructura y su puesta en escena es ramificada y secuencial. Se escenifican de manera simultánea, ubicua y reiterada, múltiples conflictos que no se resumen o dirigen hacia una conclusión categórica o final, sino hacia una efervescencia belicosa y continuada. Ésta tendrá que ser observada, a su vez, en relación a las distintas confrontaciones y reorganizaciones de bandos, con sus distintos atributos, en otras danzas del repertorio.

La escenificación fraccionada y secuencial de las danzas a lo largo de varios días de fiesta, la repetición, a veces semi-improvisada de algunos ciclos o partes son prácticas habituales en la Sierra y en el Valle. Esto ocurre con danzas en varios actos o episodios, como la de Santiagos, pero también con danzas más sencillas, que se repiten completas o fragmentadas a lo largo de varios días. Por otro lado, algunos compromisos de los danzantes, a según qué santos, incluye la actuación en algunas octavas que, sin embargo, no siempre son festivas en la Sierra; aún en esas ocasiones en que no se congrega público en el centro del pueblo, la Danza se ejecuta completa y rigurosamente,

incluso en un atrio casi vacío o totalmente desprovisto de espectadores. Se evidencia aquí el particular sentido ritual de estas danzas, diferente del de “entretenimiento”, pero no tanto del de “diversión” y que no es, en este contexto, incompatible con sus connotaciones sagradas.

Esta Danza alterna episodios dialogados en castellano pertenecientes a un exiguo y fragmentario parlamento, prolongadas secuencias de danza, coordinaciones o coreografías de lucha y una serie de “improvisaciones” cómicas (más bien, unas “pantomimas regladas” o estipuladas), esencialmente mímicas, ejecutadas por los Vasallos Judíos o interactuadas con el público⁴. Estos episodios se articulan en relación a una docena de *sones*, de carácter musical pero también narrativo; la música acompaña tanto a la danza como a la mayoría de las pantomimas y coordinaciones. Además de estas unidades se identifican otros episodios, como la *Primera* o la *Segunda Guerra*, pantomimas particularizadas como la de la huida o *Persecución del Hijo del Rey*, las secuencias del *Caballo* o la de la *Cuerda*, así como otras menos formalizadas pero igualmente identificables por bromas rutinarias de los Judíos, como *cuando regalan sus panes* o *peinan* al público.

A lo largo del espectáculo los Judíos interactúan y bromean con el público, no sólo durante sus pantomimas, sino también “al mismo tiempo” que se desarrollan otros episodios dialogados o danzados. Los Judíos trascienden así un ámbito meramente escénico o cerrado del espectáculo, de ficción o de juego, para penetrar en un ámbito social. Esta superación por parte de los Judíos, o transcendencia de los ámbitos escénicos durante sus interacciones humorísticas con los espectadores, o en sus expandidas persecuciones y bromas por las calles del pueblo, se interpretarán como un aspecto clave de las danzas y de la teatralidad zapoteca en general, en su capacidad para intersectar (o simultanear) distintos ámbitos de la realidad. Otro de estos ámbitos, además del de la ficción dramática o narrativa, sería el de los sueños (incluso el del ritual), una *sombra del mundo*. Estos mundo o ámbitos, en el que entran o del que salen los Judíos durante sus bromas o escapadas, recuerdan también un espacio, sino específicamente diabólico, sí vinculado a la nocturnidad, al juego y a su potencial fertilizador⁵.

La Danza se representa en el atrio y ocasionalmente en la plaza frente al municipio. Algunas danzas zapotecas, sobre todo las carnavalescas, como se verá en el Valle, se realizan en la plaza y otros espacios comunitarios o privados, como homenaje o integración de las autoridades municipales, barriales o a familias patrocinadoras. En este caso, sin embargo, la traslación a la plaza se justificó sólo por motivos prácticos, *para dejar sitio al jaripeo*. Aún así, esta Danza requiere, igualmente, de una serie de intercambios convencionales o “respetos” o regalos en bebida, antes o durante los

⁴ Se establecerá la misma diferenciación que en la Danza de Moros entre movimientos colectivamente “coreografiados”, unos de danza o “más danzados” por oposición a otros sólo “coordinados” entre sus miembros, como son distintos desfiles, marchas o distribuciones especial y por grupos; ambos movimientos colectivos están acompañados de música y pueden llevar cruces de armas. Estas “pantomimas”, por otro lado, aunque siguen unas pautas y se repiten de manera fija, son más improvisadas que las de Moros e independientes del *parlamento*, con el que apenas mantienen vínculos narrativos.

⁵ Puede recordar también un inframundo mesoamericano de ancestros y diablos, como el otomí: “el sol en su recorrido nocturno atraviesa el mundo del “juego”, el espacio de la impureza y del génesis” (Galinier 1990:340)

ensayos y la representación, al igual que la presencia formal de algunos patrocinadores particulares y autoridades.

Esta Danza, coreográficamente muy elaborada -más que la de Moros, aunque menos parlamentada que aquella-, se articula en función de los dos bandos, diferenciados por sus vestuarios y estilos de actuación y, como es habitual en las danzas bélicas, dispuestos en dos filas paralelas, internamente jerarquizadas y orientadas, eminentemente, sobre el eje N-S del escenario (y sólo significativa y puntualmente sobre el E-O).

Predominan los complejos y variados episodios de danzas coreografiadas, bailes en pareja e incluso de pantomimas, frente a la somera recitación de parlamentos, casi siempre desarrollada por los encabezados. Los Cristianos bailan en el estilo convencional de los danzantes zapotecos caracterizado, como se comentó, por la compactación corporal, la elaboración y predominancia de los juegos de pies, la simetría en extremidades, desplazamientos y formaciones o el equilibrio entre agrupaciones y figuras.

Los Judíos reproducen ese orden dinámico y armónico general en la danza colectiva. Sin embargo, su estilo individual es, con frecuencia, excesivamente agitado y desarticulado. Además, varios de sus miembros desertan continuamente las filas y se enzarzan en rencillas o pantomimas paralelas, esencialmente mudas o mímicas. Estos Vasallos Judíos corren sinsentido o se persiguen atolondradamente, saltan a zancadas, interactúan con el público, gesticulando o convulsionándose con aspavientos bruscos, incongruentes o de aire infantil. Este estilo de actuación -o *su movimiento*, como se define localmente al carácter dramático general de un personaje-, se asemeja al de otros Campos presentados (de Moros, Negritos de la Pluma), aunque tienen una impronta particular. A pesar su expresividad disfuncional -incluso connotada por un significativo mutismo-, los Judíos resultan sumamente explícitos, reveladores de sus emociones o padecimientos, en un tipo de comunicación que se podrá considerar “excesiva” o “incontinente”.

El desarrollo argumental y discursivo de esta Danza es sencillo, a diferencia de otras largamente parlamentadas (como la de Moros, la Pluma o la Pastorela) o de las densas “improvisaciones” en zapoteco (aún así convencionales o constitutivas de un género dramático) de algunas danzas carnavalescas. Los *parlamentos* son esencialmente bélicos, como los de Moros, pero más deslavazados y poco interactivos. Expresan de manera elemental (y confusa) el arrojo avasallador y el orgullo nacional-hispánico de Santiago, contra un igualmente beligerante Rey Judío. Pero, además de ese argumento o conflicto central, se desarrollarán otros planteamientos narrativos y enfrentamientos colaterales, sobre todo entre los Judíos.

Los Cristianos declaman con gestos más sobrios y tono monocorde, sobre el eje N-S o ante ambos encabezados. Santiago, emplazado en el lado norte del escenario en sus pronunciamientos, declama, sin embargo, en un modo especialmente enfático y furibundo, blandiendo enérgicamente su espada. El Rey, emplazado en el lado sur, suele farfullar sus frases, amortiguadas a través de la máscara, como el resto de Judíos. Este Rey se muestra, en general (y paradójicamente), más contenido y paciente que el otro caudillo; sus Vasallos Judíos, por el contrario, aunque tienen unas entradas muy breves,

continuamente enfatizan y gesticulan con grandilocuencia sus parlamentos, con movimientos ampulosos y bruscos, de manera impetuosa y muchas veces huidiza e inesperada.

Parejas de vasallos del mismo bando (a excepción del *Hijo*) se presentan alternativamente ante los dos encabezados, intercambiando discursos y alardes con espadas para recorrer, después, el eje N-S, bailando en contigüidad sones similares a los de “registro” o “embajada” de las otras danzas, pero siempre más sintéticos. Aún siendo antagónicos, los Abanderados (en contadas ocasiones los Encabezados) bailan o declaman en contigüidad, como hacen los miembros de un mismo bando. Los Abanderados suelen permanecer, además, en las posiciones básicas de las filas E-O, mientras los Encabezados declaman en los lado N. y S. formando así un cuadrante denotado por sus combinaciones de color, esencialmente rojo, verde y azul.

Aunque los *parlamentos* y muchas secuencias de danza se articulan en parejas opuestas y con cruces de armas, el antagonismo dramático y discursivo entre los bandos queda supeditado y transformado por la estructura escénica total. Esta estructura ampliada, de nuevo “radial”, con diversas pantomimas e improvisaciones, no sólo dramatiza conflictos múltiples, internos o colaterales, sino que concluye con sones finales de avenencia colectiva, no tanto con una victoria o derrota.

Esta avenencia, aunque esencialmente precaria o discordante, resultará indispensable para generar una nueva diferenciación, posiblemente también entre bandos emparentados del repertorio local (ver *Golhá-Gigante* o *Nigora*) para una ulterior confrontación, agitación y reordenamiento. Predispone, también a los bandos para un nuevo y reiterado conflicto, una subsiguiente dramatización de ésta u otra versión bélica, que garantice, al mismo tiempo, la existencia y continuidad de ambos bandos, cuya representación, siempre en conflicto, deriva de su mutua indisolubilidad y de su capacidad para transformarse o equivaler a otros grupos en conflicto. Esta distribución de los bandos podrá ser interpretada como una metáfora de la noción local de persona, de su consistencia o condición, basada en fuerzas antagónicas pero mutuamente definitorias y, casi infinitamente, “versionables”.

En ciertos sentidos de esta propuesta, algunas danzas bélicas, y más en casos particulares, podrían resultar reivindicativas de una identidad étnica, aunque ésta no es (o no habría sido), una de sus principales funciones o contenidos, al menos en un pasado reciente. Más que de conflicto, estos espectáculos se podrán considerar danzas de “correlación” o concordancia, sólo que exigen de la confrontación periódica (más que de la reconciliación) para evidenciar el sentido de las diferencias entre sus integrantes, de su orden dentro de un caos siempre en ebullición y reversión.

A pesar de los emblemas nacionales en los vestuarios -que aparecen en ambos equipos- y de las continuas referencias, en los parlamentos, a un ímpetu evangelizador y avasallador de los Cristianos, la variabilidad en estas danzas y las atribuciones de sus bandos, así como la intensa dedicación, de carácter esencialmente íntimo o comunitario, que exigen, estas puestas en escena no responden, únicamente, a una exhibición de antagonismos étnicos o culturales de los zapotecos respecto de su contexto exterior, según han venido proponiendo otros investigadores en ámbitos mestizos e indígenas

comparables⁶; sino que también, y de manera trascendente, responderán a una “introspección” en la que están contempladas, entre otros dilemas morales y comunitarios, las relaciones interétnicas -incluso con gobiernos o instituciones estatales- de manera algo más explícita en ciertas variantes bélicas, como la Pluma en el Valle y otras por comentar.

Personajes e infiltraciones.-

Los Santiagos o Cristianos están encabezado por un adulto o *Santiago de Galicia*. En su capa verde se cose una imagen del santo en su caballo, así como su nombre, el del pueblo y el año, en letras de lentejuelas. El Santo lleva gafas de sol y corona con visera, similar a un casco, con penacho de plumas de la bandera mexicana. Como muchos personajes (Moros, Judíos también de otras morismas mexicanas), se cubre la nuca con un pañuelo doblado a lo largo (¿un turbante?). Se le identifica por el busto de un pequeño caballo de cartón que se ata a la cintura y sobresale de su vientre. Viste camisa roja de raso y pantalón azul, con raya lateral que evoca un uniforme militar. Le acompañan un Abanderado o alférez y cinco *Vasallos*, interpretados por varones jóvenes, dos de ellos más adultos o *Capitanes*.

El Abanderado viste de manera similar a Santiago, con camisa roja y pantalón verde⁷; enarbola la bandera rojiza con una estrella y media luna en amarillo que usan los Moros en esa danza. Los demás Vasallos Cristianos visten camisa y pantalón, ambos en raso negro con galones o ribetes blancos; los uniformes recuerdan a los del ejército francés y un poco los trajes charros. En el frente o la espalda de la camisa cosen imágenes religiosas, de la Guadalupe y otros santos, flores u otras figuras, como una gran Z⁸. Empuñan pañuelos y largas espadas metálicas. La mayoría lleva zapatillas de básquet y algunos gafas de sol. Todos usan un sombrero de fieltro pardo y ala corta, adornado con orlas, espejos y penacho de plumas con la bandera mexicana.

Pertenecientes o emparentadas dentro de un mismo prototipo bélico, se podrán apreciar elementos comunes no sólo entre las danzas de Santiagos o de Moros, sino también de Conquista; y, lo que resulta más llamativo, se verán numerosas conexiones entre bandos aparentemente opuestos, tanto desde una perspectiva local como canónica, y también en relación a repertorios regionales o ampliados:

Por ejemplo, todos los vasallos de Santiago, al igual que los dos Abanderados, comparten con los Malinches del repertorio local el mismo sombrero pardo con cintas y espejos. De manera inversa Moros, Judíos pero también el propio Santiago llevan el

⁶ Harris (2004), Cohen (1992), Bonfiglioli (1996) etc.

⁷ En muchas danzas zapotecas, como en las totonacas de Santiagos o Tocatines (Ichón 1973:405), será también recurrente la asociación del rojo con verde/azul. Ese autor asigna a Santiago, en ese contexto, atributos de una deidad de la guerra y del trueno; el color verde se relaciona ahí con el agua y la lluvia. Aunque esos atributos no se hacen tan explícitos en esta danza, resulta significativo como durante los obligados recesos del baile por la lluvia, el tambor y la chirimía continúan tocando bajo un toldo en el atrio vacío, de manera propiciatoria, incluso reverente.

⁸ Esta Z podría evocar la del “Zorro”, héroe televisivo o una forma que evoca el rayo. Sin embargo, las aspas o cuadrantes (de la que ésta sería una mitad) es un diseño tradicionales en los disfraces que representan uniformes en danzas emparentadas, ver la de San Marcos o, incluso, en los tocados de estos Judíos.

pañuelo o “turbante” cubriendo la nuca. Considerando algunos otros emblemas de un repertorio más ampliado, por ejemplo entre los *Santiagueros* totonacos o *Colorados* (un color aquí asociado a los Judíos) que combaten contra Pilatos y unos Romanos (en ese caso asociados al negro), también participa *Gallinche*, según Ichón (1973:394) una encarnación del personaje local de Malinche⁹.

De manera similar, pero en otro conjunto de emblemas, los Moros de San Juan llevan bordados y otros signos “prehispánicos” o “aztecas”, mientras que múltiples personajes de las danzas zapotecas, no sólo de Conquista sino en su mayoría, lucen penachos emplumados, rasgo dramático convencional del estereotipo de “indio” y también de lo “nacional”, exhibido en la bandera. Además de una distribución particularmente alterna entre colores y atributos morales de los bandos zapotecos (también en un repertorio mesoamericano más amplio), así como un intercambio especialmente llamativo de las banderas (y, en este caso, de los Abanderados) que se verá en ésta y otras danzas, evidencian no solo infiltraciones entre tópicos dentro del prototipo bélico, sino entre atributos de bandos aparentemente opuestos, así como en sus categorías morales. Este sistema de alternancia simbólica pondrá de manifiesto la necesidad de interpretar las danzas no sólo dentro un marco etnográfico locales y regional, más que historicistas o folklóricos sino en función de un concepto de alternancia y reversibilidad en la identidad dramática y también social.

Todo el Bando Judío se caracteriza por el uso de máscaras rosadas o acatrinadas y por indumentarias rojas. El *Rey de los Judíos*, un adulto, lleva máscara con larga barba y corona, también adornada con penacho tricolor y pañuelo posterior (o turbante). Algunos lugareños asocian esta máscara con el rostro del santo patrón. Viste camisa roja de raso, pantalón verde y capa azul, bordada con el lema “YO SOY EL REY DE LOS JUDÍOS” en lentejuelas. Calza zapatos o botas negras. Le acompaña su Abanderado y cinco Vasallos, interpretados por adultos jóvenes, más un niño vivaracho de unos 12 años que encarna al *Hijo del Rey*, un personaje esencialmente *tramposo*. Éste sigue al Rey en jerarquía o, más bien, gravita en torno a él durante las coreografías por filas, en las que queda sobrante o impar respecto al número de Santiagos.

Los Vasallos Judíos, incluyendo al Hijo del Rey, visten gruesos chalecos rojos de algodón, ribeteados en blancos, que se ponen sobre camisas a cuadros (un diseño poco usual). Llevan pantalones largos, también rojos, punteados con cascabeles.

Solo el Abanderado Judío, al igual que su Rey, se distingue en los colores de su vestuario; viste pantalón militar de raso azul y camisa roja, de manera llamativamente similar a su homólogo cristiano y a Santiago. Tanto los Abanderados como los Caudillos de ambos bandos comparten, pues, los mismos colores en sus vestidos y el mismo penacho de bandera tricolor. Este Abanderado Judío lleva, además, el mismo sombrero pardo que los Cristianos y es el único de ese Bando que no usa máscara.

⁹ El Gallinche totonaco, “hijo de Santiago”, podría asociarse, también con otras connotaciones bíblicas y solares del gallo, que si halla Galinier en el sistema simbólico de los vecinos otomís, con muchos emblemas similares además de en su relación solar con el Malinche que asciende en el palo del Volador otomí (1990:269 y 395). Por otro lado, en la versión de Conquista de Abasolo, en el Valle, Cortés iba acompañado de *Gallito*, un niño (o paje) disfrazado de gallo rojo, con medio casco de ave (Parsons, 1936:251), similar a los prehispánicos de águila. Se verán también otras versiones relacionadas con estos niños o hijos como la que representa a un Marcos (o San Marcos) y, ulteriormente, a un niño Centurión.

Ondeada una bandera roja con un gran felino amarillo, quizá asociada, en un origen, a un león del bando español o castellano. El rojo es el color de este Bando Judío, pero la representación de ese animal es la que parece haber pesado en esta (equivoca) asignación, que relega a los Cristianos una bandera similar a la turca usada en la Danza de Moros, con una estrella y media luna. Además, otros bandos supuestamente contrarios a los Españoles, Cristianos o unos soldados, suelen destacar por sus emblemas animales, como se verá también en el caso de los Indios¹⁰.

Todos los Vasallos Judíos se cubren con unos cascos rígidos y abovedados, pintados en blanco y rojo, con cuatro alas dobladas hacia arriba. Estos cascos se rematan con la figura de un pequeño caballo que les vincula, oblicuamente, con Santiago¹¹. Al igual que los dos caudillos de esta Danza (o los de la de Moros), los Judíos se cuelgan un paño alargado que les cubre la nuca, en este caso rojo y adornado con un aspa o cuadrante en blanco. Este tocado (diferente del cónico usado en muchas otras danzas) podría recordar el casco o morrión de unos “conquistadores”, cuya proyección estereotipada en los Judíos se podría reflejar igualmente en sus mascararosas, con oscuros bigotes o barbitas. La máscara del Hijo del Rey es aún más *güera*, con bucles rubios, ojos claros y nariz respingona¹². Llevan espadas cortas y zapatillas de básquet, salvo el Rey y el Abanderado que calzan botas como algunos de los Cristianos. En un episodio, los Vasallos Judíos se cuelgan o cruzan sobre el pecho unos collares o ristras de pequeños panes en forma de conejo, que repartirán entre el público; el conejo, un animal nocturno y lunar, está vinculado a otras danzas de Viejos¹³.

¹⁰En su sentido celeste, los signos de la estrella y luna en la, ahora, bandera cristiana, aunque nocturnos, podrían asociarse a las connotaciones cósmicas que tiene Santiago, de manera más explícita, en otras danzas mesoamericanas (Ichon 1973, Harris, 2000). (Estos signos nocturnos resultan paradójicos con los Santiagos, mejor asociados al papel diabólico o persecutor de un Cristo/Sol atribuido más específicamente a los Judíos). Asimismo, los Judíos se asocian, como se verá, con distintos emblemas de animales, como los conejos (un animal lunar) o el felino moteado de esta bandera, posible transposición del jaguar u otras fieras (*bezh ZZ*, bestia, fiera o felino grande; también toro-encohetado). Este animal tiene, en relación a las creencias locales, por ejemplo sobre los transformistas, connotaciones nocturnas y es particularmente temido. De manera similar, otro danza del repertorio regional que se baila en pueblos vecinos, la de San Marcos, enfrenta a unos oscuros soldados, con bandera azul oscura/negra con estrella, y a un bando en rojo, escoltado por un tigre/león y en la que interviene un niño. Esa danza resultará un puente entre versiones, explícitamente carnavalescas, tanto de la Pasión como de Conquista en el valle (Parsons 1936:261-5, ver siguiente nota) y las bélicas, casi carnavalescas, de la Sierra.

¹¹Anteriormente unos Judíos carnavalescos del Valle, llevaban este mismo sombrero de cuatro alas, coronado, sin embargo, con un pequeño gallo (Parsons 1936:261-5). Estos personajes o *Mal Viejos*, encabezados por un enmascarado en rojo o *Rey de los Judíos*, van asimismo acompañados por *León*, vestido y enmascarado como tal que, en la última escena, rapta al *Marcos*, un niño “travestido” entre las Malinche y los capitanes Aztecas y que acompaña a Cortés; al margen de la posible relación entre ese niño, el evangelista y la fiera, la Danza es no sólo una parodia de la danza local de Conquista sino también una particular versión de la Pasión (interferida, además, por la figura de San Marcos), como se revelará, a su vez, en esta versión de Santiagos y por sus ulteriores conexiones con la Pastorela a comentar. En este caso de San Juan, esa fiera aparece, como se ha comentado, en la bandera Judía, por sus posibles connotaciones nocturnas, incluso diabólicas. (El caballito que exhiben en el casco estos Judíos serranos, a diferencia del gallo o en un modo distinto, se asociaría -además de indirecta o paradójicamente con Santiago-, con los catrines o con el diablo, seres igualmente nocturnos.)

¹²Además de con las ibéricas o europeas, estas máscaras acatrinadas tiene un aire de familia con las de otras danzas por comentar, como la del Viejo de Malinches, la de los “pastores” (del Huenche-Nene), las Chihuahuas en el Valle, etc., siempre rosadas, de expresión hueca o algunas, como éstas, particularmente asombradas o “sorprendidas”.

¹³En algunas danzas locales los Viejos articulan conejos o ardillas como marionetas. Las ristras de panes en forma de conejito recuerdan a otros collares bufos, como los de manzanas que llevan los Viejos zinacantecos (Reifler 1986:28).

Los Santiagos bailan y actúan con corrección. Se presentan de una manera más sobria y solemne, sin máscaras, asociados con insignias católicas y mexicanas. Sin embargo, como se comentó, los emblemas nacionales de devoción, como la Guadalupe, son relativamente recientes y la identidad mexicana, aunque deseada por algunos, resulta controvertida, fruto de diversas presiones políticas, económicas e incluso militares por parte del gobierno federal y estatal. Además, la bandera mexicana aparece repetida tanto en los tocados de Santiago y el Rey Judío, como en la de ambos Abanderados: éste y otros entrecruzamientos desafiarán una identificación preliminar de los lugareños con estos Santiagos, a pesar de la devoción y la compostura corporal exhibida por esos personajes Cristianos y compartida por los zapotecos en su vida cotidiana.

Por otro lado, el Rey Judío comparte con Santiago -además del penacho o los mismos colores en sus prendas y capa-, ciertos rasgos sino débiles o vulnerables, sí esencialmente pasivos ante los ataques y travesuras de los Vasallos Judíos; esta pasividad recordará a la del Cardenal Leoncio en los Moros. Por otro lado, el Rey Judío se enfrenta igualmente, en algunas ocasiones, a sus propios Vasallos. Asimismo, los Santiagos, con su retórica y gestualidad belicista, e incluso por los propios emblemas mexicanos, tampoco resultarán caracteres idealizados respecto de los cánones locales de conducta social a analizar. Los Cristianos, en definitiva, tampoco constituyen modelos absolutos de identidad.

El resto de los Vasallos Judíos, por otro lado, son claramente incorrectos o anti-normativos, esencialmente pueriles y maliciosos, sobre todo el Hijo, al que se considera *el más malo*; pero, a diferencia de otros Campos (como los Diablos de Pastorela por analizar) no son categóricamente malignos sino traviesos e incoherentes. Su gestualidad descompuesta y su carácter asocial los hace especialmente “risibles”; aún con todo, esta risa -más que la crítica formal o la reprobación explícita- es un tipo de reacción espontánea o habitual entre los zapotecos ante ciertos comportamientos anti-normativos, incluso de dudosa moralidad (similar, por ejemplo, a la que suscitan unos transformistas o *gwzha*; ver también un ejemplo de esta actitud en un sueño “belicoso” recogido en el último Capítulo). Pero, al igual que los Cristianos, los Judíos, aunque reprobables, no son encarnaciones netas, en este caso del mal y la “otredad”, sino que, incluso comparten ciertos rasgos, siempre pre-humanos, pero también ancestrales.

Como se puede comprobar, a las diferencias de emblemas en la apariencia de los bandos habrá que sumar, no sólo sus oposiciones, sino también sus discrepancias internas y los significativos paralelismos o ambivalencias entre ambos, como evidencian las propias figuras de los Caudillos y también la de los Abanderados. Estos Abanderados son personajes “insignes”, además de protagónicos en muchas danzas mesoamericanas; aquí casi no declaman, ni actúan de manera humorística, pero encabezan las filas y llevan los estandartes. Los Abanderados pueden considerarse unos “segundos” o versiones menores de sus Encabezados, con cualidades menos enfáticas o apaciguadas que ellos, junto a los que podrían configurar un subgrupo rector¹⁴. Ambos visten uniformes de colores similares entre sí y respecto a sus encabezados, repitiendo o invirtiendo las

¹⁴ Estos “segundos”, no siempre tan neutros o poco belicosos, son versiones frecuentes en las danzas, como el Teotil o Alvarado en la Pluma o los generales Bernardo y Rojero en los Moros; aparecen de manera equivalente en la organización sociales (como los mayordomos segundos u otros cargos) e, incluso, en unas versiones duplicadas y miniaturizadas de algunos santos.

proporciones entre prendas rojas con verde/azul. El Abanderado Judío, el único de su bando desprovisto de máscara, lleva el sombrero cristiano y penacho tricolor; podría considerarse un personaje “infiltrado”, como se interpretó en los Campos Moros aunque, en este caso, no en versión “carnavalesca” sino normativa o “cristiana”, contrapunteando con su solemnidad la comicidad del Bando Judío. De manera también ambivalente, el Rey Judío, aunque enmascarado y encabezado de ese Bando, se asemeja más a los Santiagos, mostrándose sereno y compuesto en todo momento; a veces actúa de manera enérgica o represora, pero más ante los desmanes de sus propios Vasallos que de los contrarios.

Finalmente, dentro de este panorama de subconjuntos y correspondencias entre bandos, cabe señalar que los Vasallos Judíos comparten el principal emblema de Santiago, el caballo, que lucen -aunque en versión reducida- en lo alto de su casco. Este animal, un bien escaso hasta hace pocos años, se asociaba con lo catrín y, a su vez, con lo diabólico¹⁵. También se debe recordar que varios de los emblemas materiales de los Judíos (barbas, zapatillas deportivas, pan de trigo), al igual que unos dramáticos por comentar (la vanidad, el abuso de cosméticos, una comunicación disfuncional), se asocian no sólo con lo extranjero, sino específicamente con lo castellano o catrín.

Como se está tratando de mostrar, esta asociación con lo extranjero o extrañado no es sólo exhibida por los Judíos, sino también por los Santiagos, según se desprende de sus emblemas, no tanto de devoción católica, pero si nacionales, mexicanos, incluso “televisivos” o, en cierto modo, “aspiracionales”. De manera inversamente contraria, los Judíos, con emblemas claramente extrañados, infantiles o catrines, resultarán en cambio, profunda y paradójicamente vinculados a estos serranos, en sus esencias más primigenias, ancestrales o vitales, como se tratará de mostrar.

Además, los Vasallos de Santiago, aunque unos Cristianos, son también unos “españoles”, con su traje negro -opuesto al blanco, el color considerado más estético y tradicional para la vestimenta cotidiana-, y tienen también algo de “oculto” o “enmascarado”, a consecuencia de las gafas de sol que llevan tanto el Santo como sus Vasallos más adultos. Del caballo de Santiago cuelga, a su vez, una campanita o cascabel, frecuente en los disfraces de cómicos o transgresores, además de en los pantalones judíos¹⁶. Como se comprobará, no sólo las carnavalescas, sino también algunas bélicas, son recreaciones de un “mundo-otro” o de una “otredad” que impregna a ambos bandos; aunque oscurece o dificulta las consideraciones preliminares de los bandos, esta noción de “inversión” resultará imprescindible en una correcta interpretación de las danzas y la teatralidad zapoteca y de los mundos representados en ellas.

Puesta en escena.-

¹⁵ Este no es, probablemente, el sentido habitual que se le ha venido otorgando al caballo en otras danzas mesoamericanas, como los de madera que participan en las carreras y corridas de los Viejos, por ejemplo, de Zinacatán (Reifler 1986:36), o como objeto casi de culto en otras versiones de santiagos (ver Jáuregui y Rubio, en Bonfiglioli ed. 1996, caps. 6 y 8).

¹⁶ Las campanillas y cascabeles son usados por personajes malévolos, tanto en Europa (según se refirió en los Moros), como en Mesoamérica (ver en las danzas recogidas por Galiner, 1998); pero podrían tener también, en el sentido que propone Ichon (1973), un carácter profiláctico o para ahuyentar el mal, en el caso de Santiago.

Además de en los trece sones, la Danza se segmenta en tres *jornadas*, no tanto actos fijos y argumentales sino fluctuantes, según se programan los días de representación. En la primera y última de estas jornadas se desarrollan las series de danza más prolongadas involucrando a ambos bandos, aunque siempre intercaladas por bromas o improvisaciones de los Judíos. En cada jornada, los danzantes y el maestro de música o danza llegan en procesión al atrio, acompañados por la banda y algunos “invitados” desde la casa de alguno de los intérpretes; estas reuniones y procesiones son, sin embargo, menos estructuradas y sin el patrocinio formal de ciertos personajes, que se vio en la Danza de Moros.

Los primeros sones de danza se ejecutan a partir de las dos filas paralelas habituales e integran a todos los participantes en series de figuras y genuflexiones hacia la iglesia; Santiago introduce también una presentación parlamentada dirigiéndose a sus Vasallos¹⁷. Después las figuras y agrupaciones se complican en distintos círculos, “ochos” y aspas con cruces de espadas. La disposición jerárquica y espacial sobre el escenario es similar a la de Moros; los Santiagos (como los anteriores Cristianos de Moros), siempre se colocan en el lado oeste y tienden a declamar desde el norte. El Bando Judío (como el Moro) forma su fila en el lado este y tienden a iniciar sus declamaciones desde el sur. Ambas filas están encabezadas por los Abanderados, seguidos de sus respectivos caudillos; la fila Cristiana continúa con Santiago y los Capitanes, mientras que al Rey Judío le sigue -más bien le escolta o gravita junto a él- su Hijo que, a pesar de ser menor en edad y por tanto en jerarquía, antecede al resto de los Vasallos Judíos. (Este trastrocamiento de jerarquías por parte de algunos personajes es recurrente en las carnavalescas, como se verá, por ejemplo, en el culto al niño Centurión en el Valle).

Ya desde estas primeras secuencias de danza se establecen los caracteres escénicos de los personajes. El Hijo del Rey y el resto de Vasallos Judíos rompen continuamente las filas y coreografías para bromear y retarse mímicamente. Apenas comienzan las coordinaciones, varios de los Judíos recorren saltando los lados o extremos del escenario, como marcándolos, al igual que hacían los Campos Moros; también lo trascenderán o desertarán, persiguiéndose en las calles vecinas con un inagotable y siempre mudo dinamismo. Ya en algunas de estas secuencias inaugurales de danza se puede desarrollar (según las jornadas programadas o la disponibilidad del escenario) la “fuga” y consecuente *Persecución del Hijo del Rey*, identificada como una pantomima particular aunque simultánea a las coreografías. Cuando varios Vasallos Judíos se percatan de la ausencia del Hijo, se alertan e interrogan mutuamente con mímica y salen corriendo en su busca por el pueblo. Tras bromear y sobresaltar a algunos vecinos, descubren o alcanzan al Hijo para traerlo de vuelta al escenario, a veces enlazado con una cuerda para que reciba un castigo¹⁸. Ahí se integran de nuevo en la fila y coreografías, en su perenne quehacer danzado; o, en ocasiones, el Rey los recibe con embestidas o azotes para los que usa su espada o un rebozo anudado. Según algunos los

¹⁷ Santiago: *Valientes soldados galíleos, tenemos un padre allá en el alto cielo que a los hijos de adán ve con ternura y les da las copas de amargura, les da también su celestial consuelo. Tengo un hermano en el triste suelo por el hombre que vertió su sangre pura. Y aquel consulador que en su gran ventura, cambia las tibias lágrimas y duelo. Quien me ayudará en esta empresa si la cruz de cristo dejará de sombrear el territorio nacional España dejará de ser España.*

¹⁸ Los bailes enlazados o secuencias de luchas o prisiones con lazos son frecuentes en estas danzas zapotecas. Ver también Galinier, 1998:267

Judíos hacen maldades, por lo que son *castigados*. Pero el *malo* es, sobre todo, el Hijo del Rey, aunque su actuación apenas se diferenciará de la de sus compañeros.

En las siguientes secuencias se intercalan parlamentos con bailes por parejas en contigüidad, similares a los de “registro” y “embajada” de otras danzas, como los Moros, en los que se recorre el eje N-S. En estos sones, los vasallos se presentan ante sus respectivos caudillos, que los reenvían con nuevos bailes y aterradoras amenazas hacia el lado y jefe contrario que los devuelve, a su vez, con respuestas bravuconas¹⁹. Salvo unas breves o más puntuales declamaciones del Rey y sus Vasallos, farfulladas a través de las máscaras, los Judíos y sobre todo el Hijo se mantienen esencialmente mudos. Aún así, como se comentó, su expresividad gestual es densa e incesante y resulta excesiva, cuando no emocionalmente incontinente. Este rasgo distintivo de los Vasallos Judíos contrasta con la formalidad, rigidez y control de los Santiagos, exhibidos también por el Rey Judío.

En estas primeras secuencias, a pesar de la escapada del Hijo, los castigos del Padre y de algunas bromas entre el público, los Judíos bailan dentro de las coordinaciones con un estilo relativamente convencional, sólo algo más agitado y dinámico que sus contrarios. Sin embargo, cuando protagonizan bailes, presentaciones de registro o embajadas, estos vasallos se dinamizan y enfatizan sus movimientos, abusando de su tactilidad y de sus espadas, con las que señalan, trazan en el suelo o se golpean reiteradamente. Estos vasallos se asustan o convulsionan ante cualquier amenaza o estímulo externo, tanto de los contrario como de su propio Rey, para acabar retándose o luchando incoherentemente entre sí. Se postran servilmente o se arrodillan con gestos amanerados ante el Rey. Ofrecen, anticipadamente incluso, sus traseros o espaldas a los caudillos para recibir azotes, presentando un tipo de descoyuntamiento corporal con implicaciones morales (recordar representaciones prehispánicas de personajes desarticulados y vagabundos para denotar incontinencia sexual, en Sousa 1998:364). Una vez son vapuleados huyen entre el público, requiriendo mímicamente consuelo o masaje en las partes golpeadas a los espectadores o entre sí. Esas exigencias, su desenvoltura o el modo de tocarse resultan poco decorosos, incluso algo obscenos.

Los Judíos son vehementes e impredecibles. Los Santiagos, por el contrario, son constantes y rutinarios; se mantienen corporal y emocionalmente contenidos, cumpliendo con meticulosidad turnos y coreografías. No interactúan con el público ni apenas entre ellos, salvo en breves y contenidos diálogos, presentaciones de armas o pasos danzados. Aunque sus parlamentos son pendencieros y arrogantes (como los Cristianos de Moros), se ciñen a sus frases que enuncian lacónicamente, con solemnidad. Santiago entona con mayor énfasis y firmeza sus arengas, vociferando y embistiendo a sus oponentes, trazando círculos con la espada en el suelo. A pesar de esa fiereza, algo ensimismada, Santiago se mantiene comedido e impasible ante las burlas y ofensas de los Judíos, sin llegar nunca a dramatizar un duelo personal con el Rey o un enfrentamiento frontal con sus contrincantes. Santiago como, el Cardenal en los Moros, es un modelo de entereza, distancia y contención ante los ataques y humillaciones de sus enemigos; los Vasallos Judíos revolotean continuamente alrededor del Santo y le tocan, con la punta de sus espadas, la campanita de su caballo blanco, casi una

¹⁹ Por ejemplo, *Santiago: Del cuervo vagabundo todo acento por ser ave fiera, eco producido, el hombre santo dios pronuncia su gloria, canta su poder anuncia, décidle al rey, oh príncipe furioso los astros medidos, los mares domados, los rayos apagados del cielo bajando, los reyes caídos los pies todo esto en el mundo lo ha hecho la fe de cristo.*

protuberancia fálica en su perfil.

La actuación de Santiago denota entereza y valor, aún más en oposición a esos asustadizos e incoherentes enemigos. El Rey Judío, en cambio, salvo algunos embates, dirigidos con igual vigor a los miembros de su propio bando, actúa de manera semejante a Santiago, prevenido pero majestuoso y distante ante las afrentas. El Hijo, salvo en las pantomimas que protagoniza, no participa en estas burlas al Santo u otras al público.

El público es menos abundante que en otras danzas más populares o consideradas de mayor importancia (como la de Malinches o los Moros y la Pastorela respectivamente). Sin embargo, en los días centrales de la fiesta, es decir, durante los actos intermedios y finales de la Danza, el atrio o la plaza llega a acoger un buen número de espectadores, varones y mujeres. Los Vasallos Judíos establecen una interacción con la audiencia a lo largo de todo el espectáculo que se intensifica en esas jornadas intermedias, ya sean sólo de danza o también de parlamentos.

Una de sus interacciones más recurrentes es la pantomima del “cortejo” o pugna entre varios Judíos por alguna muchacha. Mientras se persiguen o bailan, algunos de estos Vasallos localizan y fijan intensamente su mirada en una chica del público, especialmente aquellas solas o sin supervisión de familiares adultos. Se acercan y las observan penetrantemente, ladeando la cabeza y encogiendo los hombros. A veces, un Judío se lleva las manos al pecho mientras la observa o se sienta junto a ella, llegando a echarle con desparpajo un brazo sobre los hombros. Si hay dos muchachas, uno se sienta entre ellas y trata de abrazar a ambas de una vez. Otro judío se acerca apresurado, se interpone o intenta desplazar al primero, articulando con los dedos el número “uno” o “dos” en referencia al número de mujeres que el primero ha logrado acaparar. Se golpea el pecho, finge timidez o enojo, agita la cabeza o extremidades, camina abatido o bien furibundo con grandes zancadas. La mayoría de las chicas huyen o se zafan, otras, avergonzadas, tratan de ignorarlos; sólo algunas permanecen divertidas o incluso sostienen las bromas. En ocasiones esta pantomima deriva en un enfrentamiento entre ambos Vasallos, que se persiguen y azotan con sus espadas; uno puede regresar hasta la joven y, tomando su mano, trata de que ésta le *sobe* la espalda (a veces, el trasero) donde ha recibido un golpe.

Esta pantomima podría interpretarse como una crítica al avasallamiento sexual de los Judíos en tanto que “conquistadores” o catrines, una característica que también se atribuye a los mestizos y urbanos (en función del poder de su dinero) en la vida cotidiana; pero, más que una crítica a ese avasallamiento, aún incluso con resonancias históricas, estas pantomimas podrían sancionar, con más precisión, el exhibicionismo amoroso, entre otras incontinencias emocionales, de estos personajes extrañados, como se vio también en el caso de los Negritos de la Pluma. Asimismo, aunque no tan explícitamente “devoradores de mujeres” como otros personajes equivalentes, sí son “seductores” y, por tanto, potencialmente “fertilizadores” de estas.

Estas y otras improvisaciones se desgranán durante las siguientes secuencias. Ciertas “pantomimas” se llegan a identificar como episodios particulares, aunque la mayoría se desarrollan al tiempo que los bailes y parlamentos de los demás participantes. En algunas jornadas varios Judíos cargan pequeños peines y espejos, botellitas de perfume o brillantina. Se peinan, espulgan y aplican las lociones entre sí. Además de algo

animalescos, estos gestos evocan, como ya se comentó, parodias sobre la vanidad y el exceso de acicalamiento catrín o urbano²⁰. También tratan de peinar o perfumar a algunas mujeres que huyen ofendidas o los rechazan. En otras improvisaciones toman objetos del público que usan en modos disfuncionales o inapropiados; a veces, incluso, para evidenciar comportamientos asociales. Este cariz o función sancionadora se verá, sin embargo, más desarrollada en otras danzas carnavalescas. En una ocasión, por ejemplo, peinaron insistentemente a un muñeco calvo; después lo acunaron y utilizaron para aludir, veladamente, al hijo extramatrimonial de un espectador. Piden rebozos a las mujeres que anudan y utilizan para pegarse entre sí; éstas, sin embargo, suelen mostrarse reacias a involucrarse en estas interacciones o a donar sus prendas. Aún así, en algunos bailes públicos con la banda que pueden seguir a la Danza o que se celebran en casa de los mayordomos, algunos Judíos se presentan aún disfrazados y bailan emparejados con algunas de las anfitrionas o jóvenes (como harán, aún más formalmente, los Diablos de la Pastorela).

En otra jornada los Judíos se presentan en el atrio con sus ristras o collares de panecillos en forma de conejo que utilizan para rondar a las muchachas o recompensar a espectadores bromeados. Otras veces los regalan entre el público o los reparten vacilando en el momento de la entrega, involucrando al espectador en su vaivén de oferta y negación burlesca. Esta secuencia de entrega y bromas se repite en muchas danzas carnavalescas. La mayoría de las mujeres evitan estas bromas, aunque algunas les piden los panecillos o les siguen el juego, llegando a atesorar varios de ellos.

Otras veces, los Judíos imitan el paso de algún paseante o despiden exagerada y aparatosamente a las jóvenes que abandonan el escenario. Imitaban mi modo de grabar, tomar notas o fotos. Durante sus escapadas posaban ostensible y desarticuladamente para ser fotografiados en posiciones poco convencionales, incluso poco decorosas para el estilo local²¹. Además de afectadas, estas actitudes carecen del habitual pudor o compostura que se despliega en esas situaciones. Este exhibicionismo trasluce, también, una disposición o carácter de una moralidad especialmente cuestionable. Las fotos servían, a su vez, de inspiración o incitación a otras parodias, corrían o me buscaban para posar y ser fotografiados en modos informales o descoyuntados, poco

²⁰ Aunque el espulgo puede estar asociado a un comportamiento característico en los monos, también imitado por los Campos Moros, esta pantomima alude a la coquetería o exceso de cuidado de los catrines o mestizos, un rasgo quizá afeminado. Además, los zapotecos prefieren, en general, los jabones poco aromatizados; los cosméticos con olor, aunque ahora más frecuentes, les resultan fuertes o poco agradables. Los detergentes tradicionales de raíz de camote o ceniza, sin olor, se oponen al “jabón perfumado” que, al igual que en el valle, se considera catrín o castellano (*ya’axtil*, ZZ, ZY, literalmente, “piedra de castilla”).

²¹ Ser fotografiado produce incomodidad en muchos adultos; a los jóvenes les atrae particularmente y, a menudo, piden ser fotografiados, aunque siempre con pudor. Registrar las danzas resulta también controvertido, aunque cada vez menos y muchos toman ya fotos o videos. Algunos maestros y danzantes me pidieron registrarlas para su “conservación” o para tener un registro personal; otros maestros temen que su difusión limite las invitaciones a presentarlas o enseñarlas en otros pueblos. Existe además, como se ha comentado, un extremado celo por preservar las variantes o peculiaridades de cada localidad y, sobre todo, *los parlamentos* a las que se atribuye un gran valor económico. La investigación sobre las danzas está, pues, condicionada por esa noción de “valor” o de gran recompensa que reportaría la venta de los parlamentos o música. La venta de los parlamentos o música reportarían una gran recompensa. Aunque cada vez más vecinos tienen cámaras, su difusión, sobre todo en este pueblo es, sin embargo, particularmente escasa y de ámbito privado, más en relación a otros pueblos que las difunden en mayor medida.

convencionales o incorrectos por excesivos, como marionetas desarticuladas (ver fotos). Convirtieron estas improvisaciones casi en una pantomima reiterativa.

Las interacciones con el público caracterizarán también los distintos tipos de danzas o sus géneros; el atrevimiento de los cómicos permitirá, precisamente, graduar el nivel de trasgresión de cada danza y definirlas o no como “carnavalescas”. Por otro lado, los fuereños en general son siempre objetivos apetecidos de los cómicos; como se comentó en el caso de los Negritos del Valle, se parodia su modo de vestir, de moverse, de tamborilear, acompañar la música, etc.²².

En la jornada central, tras los sones iniciales de danza, parlamentos y bailes por pareja, tiene lugar un dilatado segmento musical y mímico que integra varios sones con “pantomimas” propias, como la de la *Cuerda* o la del *Caballo*. El Hijo del Rey se presenta en el escenario con una larga sogá para una especie de “alarde”. El Hijo se pasea y contonea al son de la música, exhibiendo la cuerda, con ademanes provocadores ante los participantes y sobre todo ante los Santiagos²³. Éstos están excepcionalmente posicionados en el lado norte; es decir, invirtiendo el eje predominante o N-S en el resto de secuencias y danzas bélicas (excepto en algunos desenlaces) por el E-O de las carnavalescas. El Hijo lanza la cuerda hacia Santiago que agarra un extremo y ambos bailan enlazados un son. Terminado el son, la cuerda queda tirada en lado cristiano y Santiago sale en busca de los Vasallos Judíos; los embiste y agarra de uno en uno, para llevarlos hasta la cuerda, conminándolos a bailar enlazados, en turnos sucesivos, su respectivo son. Esta escena se repite con cada uno de esos vasallos, en un total de seis bailes o sones. Concluido el ciclo, Santiago deja la cuerda en manos de dos judíos que bailan enlazados entre sí el último son, un total de siete; concluyen enrollándola. Mientras se suceden estos bailes, el Rey, los Abanderados y el resto de Cristianos aguardan y observan en sus respectivos lados del escenario.

A continuación, con un nuevo son de música, los dos Judíos sujetan y forman un aro con la cuerda. Los otros Judíos agarran al Hijo y lo levantan hasta sentarlo a horcajadas en la cuerda. Dos de los Judíos danzan cargando al Hijo del Rey, lanzándolo repetidamente al aire, como manteándolo sobre la cuerda; los otros Judíos los observan e incitan con aspavientos y gestos desarticulados que simulan e incitan el lanzamiento. Los Judíos se turnan en esas funciones alternativas de incitar o animar entre sí para realizar esa acción, o bien contribuyen en el alzamiento del Hijo. Los dos Encabezados, Abanderados y el resto de Cristianos observan la acción.

²² Este y otros comportamientos de los cómicos suele corresponderse con un mayor atrevimiento de los cómicos ante interlocutores socialmente ambiguos o, incluso, sancionables, como los extranjeros en general. En una recurrente asociación de lo maligno con lo extranjero, además de con la riqueza, en la que se profundizará, no resultarán casuales o irrelevantes algunas de las bromas que me dirigieron; en el Valle, por ejemplo, el compañero que un *huehuete* (especialista ceremonial que establece las parejas en ciclos formalizados y jerarquizados de baile) me asignó en un baile, formal aunque en el contexto del carnaval en el Valle, fue un Bin Laden, uno de los pocos disfrazados que empezaban a llegar. Tal vez influyó también el reciente atentado del 11 de marzo de 2004 en Madrid del que se estaba hablando mucho y apareció en las noticias. Laden es uno de los personajes mas recurrentes en estos carnavales desde 2001.

²³ Esta exhibición algo retadora de la cuerda tiene también cierto aire de “mago”. De hecho, algunos gestos de los cómicos, además de relacionarse quizá con las “comedias de magia” (como se mencionó en los Moros) podrían imitar los gestos de unos charlatanes, “magos” o *trucos* (como se les llama) locales o ambulantes en la región; algunos participan con los *maromeros* o acróbatas locales, haciendo payasadas y trucos de magia.

Aunque difuminada, esta secuencia podría ser interpretada, en función de un contexto semántico y narrativo más amplio. Como se verá esta secuencia está en una relación, si acaso invertida y chusca, con otras “levantadas” de niños, no sólo rituales, del ciclo vital, sino también anual o de dimensiones mitológicas que se comentará en subsiguientes danzas (el Huenche Nene, la Pastorela, los Viejos, etc). Como se verá, también podría ser una verificación del “peso” del niño que resuena, igualmente, en algunos mitos locales a comentar. Por otro lado quizá podría aludir también a un “maltrato” (suavizado) al Hijo, que explicaría, además la siguiente secuencia como un “castigo” infligido por el Rey a sus Vasallos. Pero, sobre todo, esta y otras secuencia de los Judíos se podrán comparar con un “juego”, juegos incoherentes o aparentemente triviales, pero que (más aún si se confirma una relación de éste en particular con el “levantamiento”, quizá frustrado, de este Hijo) podrían tener implicaciones simbólicas trascendentes, sobre todo por contraposición o en relación al “levantamiento” de Cristo.

Seguidamente (y no sin importancia en una secuencia de hechos de carácter mitológico que relacionan pasajes de la vida de Jesús con la creación del licor), los Vasallos Judíos y el Hijo se dirigen a una esquina del escenario en la hay varias cervezas que beben y simulan beber con avidez. Unos y otros se incitan o animan para la siguiente secuencia (o del *Caballo*), que recuerda vagamente a las “corridas” o embestidas de toros o caballos de otras danzas mesoamericanas²⁴. El Rey, provisto de un rebozo anudado en la punta, aguarda y ejecuta algunos pasos danzados en el extremo Sur del escenario (¿como sobrepasando una valla, de jaripeo?). Un Judío monta en la espalda de otro, agarrándose a sus hombros; al mismo tiempo otros dos compañeros de bando lo levantan por las piernas. Al son de la música, el grupo acrobático de cuatro Judíos se precipita, a lo largo del eje N-S hacia el Rey, que los recibe con violentos y sonoros azotes de rebozo hasta que lograr deshacer la composición. Los desentrelazados Judíos huyen entre el público, doliéndose y solicitando nuevamente masajes y consuelo a los asistentes. Esta embestida se repite cuatro o cinco veces más, con cada uno de los Judíos que montan alternativamente a lomos del anterior. El que monta recibe los peores latigazos, aunque todos son duramente fustigados por el Rey.

En alguna de las embestidas el grupo se convulsiona hasta el punto de volverse; los Judíos se revuelven y llegan a apresar al Rey, logran quitarle el rebozo y le devuelven algunos de los azotes. Este sería, posiblemente, el acto más reprochable de los Judíos que al desafiar o atacar a su propio Rey. Mientras se coordina y prepara cada nueva cuadrilla o grupo acrobático de embestida, el Rey regresa a su lado en el sur del escenario e intercala pasos de baile, siempre acompañado del mismo son musical. Los Judíos también logran atrapar a algunos varones entre el público, los alzan y someten a similares embestidas con el Rey.

Tras un descanso, o ya en la jornada del día siguiente, el espectáculo prosigue, esta vez con nuevos sonos de danza grupal, en los que se escenifican las *guerras*, básicamente coordinaciones danzadas o marchas en corros, aspas u “8”, con cruces de armas. En estas secuencias finales el Hijo del Rey remite en sus fugas y, aunque algunos Judíos divagan o se distraen con el público o cualquier estímulo, todos se integran armónicamente en las coreografías, sobre todo finales. Aunque los vecinos tampoco son

²⁴ Ver entre otras, Reifler 1986:Cap.2 o las de Mitla (Parsons 1936:260) en que los Viejos usan sus lanzas como caballos

explícitos respecto al desenlace, están de acuerdo en que Santiago “vence” con la ayuda de Dios²⁵. Sin embargo, estas confrontaciones, como en otras danzas, tampoco se resuelven categóricamente, ni en esos discursos, ni con la interpretación escénica que permitían las “espirales”, por ejemplo de los Moros, o una disposición jerarquizada por bandos, con entrega de armas o banderas²⁶. Las danzas siempre concluyen con los participantes en sus filas y posiciones básicas, con coreografías y coordinaciones armónicas que no dramatizan sino equilibrio; a veces también con bailes que incluyen genuflexiones al santo o la iglesia.

Como en otras danzas zapotecas a comentar, esta conclusión escénica no evidencia claramente una victoria o derrota, sino que se anula el resultado o resulta, incluso, irrelevante. A lo largo de la danza se dramatizan numerosos conflictos con distintas implicaciones, además del perpetuo enfrentamiento entre los dos bandos, así como las rencillas internas entre los Judíos o del Rey con su Hijo. Por otro lado, aunque refrenada, la combatividad por parte de los Cristianos y de Santiago podría incluso llegar a interpretarse como una cierta adhesión o lealtad por parte de éstos al Rey Judío, como refuerzo en el combate a sus propios Vasallos Judíos.

Estas divergencias respecto a los desenlace de un modelo canónico y más popular cuestionan las interpretaciones tradicionales, centradas en una dramatización final de “victoria del cristianismo sobre el paganismo”. Aún contempladas bajo nuevas reivindicaciones indigenistas, estas interpretaciones no profundizan en las causas de esta variabilidad y alternancia en la adscripción y distancia de los actores indígenas respecto a los bandos, compuestos y recompuestos, además, a partir de múltiples emblemas, muchas veces antagónicos, dentro de un mismo repertorio.

²⁵ Por ejemplo, las palabras de Santiago en la última guerra: *Delicia que sea oh santa cruz de Cristo que nos has ayudado a los valerosos batallones de España. Delicia mano escogida por el cielo para descubrir un nuevo mundo. Delicia con eterno vínculo, de dos hemisferios antes tan desconocidas como separadas. Delicia a los héroes que despreciando la muerte para darle la fe de Dios. Delicia (...) Y finalmente: Por nuestro Dios y por este insigne, en que venimos a dar luz a el mundo, la ayuda de él, nos sea protegido para hacer admirar al mundo entero.*

²⁶ En los Santiagos totonacas y otras versiones, sobre todo populares o mestizas se llega, incluso a simular la muerte o un destace de Pilatos (Ichon 1973:399) o de los estertores de sus homólogos en otras versiones moros, (ver ejemplos en Rubio 1996:246 o Jáuregui 1996:191, ambos en Bonfiglioli, ed.). Este tipo de dramatizaciones no aparecen, en cambio, en ninguna de las danzas zapotecas, ni siquiera en una, explicitada en el parlamento, como la de Desiderio.

2. Consideraciones sobre la Danza de Santiagos y variantes relacionadas.-

Estos enfrentamientos recuerdan o están directamente vinculados con algunos mitos locales a comentar; éstos se relacionan, a su vez, con otros mitos mesoamericanos, en los que se desarrolla un conflicto entre un padre y un hijo, a veces identificados como Dios y Cristo respectivamente, o entre Cristo y Lucifer, éstos a veces también en una relación de hermanos. Aunque esos papeles no se asignan explícitamente a los personajes de esta Danza, en su estructura dramática, aún incluso difuminada, subyacen relaciones entre tales figuras y pasajes narrativos, del mismo modo que sí se establecen abiertamente en otras versiones mesoamericanas emparentadas con esta danza²⁷.

Aunque tales personificaciones resultarían controvertidas en esta Danza, el Rey Judío recuerda al Padre que aparece en muchos de esos mitos, supremo pero relegado a una función secundaria y enfrentado a un Hijo trasgresor, de manera similar a como ha reseñado Gutiérrez Estévez en distintos ejemplos (2006). En esas interrelaciones, éste Santiago cumpliría un papel inversamente paralelo, más que al del Rey, al de su Hijo. El Hijo, además de en su definición local como *tramposo*, se puede identificar, estructuralmente, con el “trickster” de muchas representaciones amerindias, un anti-héroe, más que héroe civilizador, aunque igualmente fundador del mundo y su diversidad. La caracterización de este Hijo, más que la del Padre o Rey, podría llegar a recordar, también, a la que se hace del Diablo en algunos retratos zapotecos -como caudillo impostor y destructor que alcanza, con ayuda de sus huestes malignas, una posición de nuevo “Rey” o “Dueño del Mundo” (ver mito en Cap.2). Aún así, la índole del enfrentamiento, así como estos atributos de los personajes y sus bandos, en base a una distinción neta entre posiciones de un “bien” como producente, contra un “mal” como contra-producente, aparecen muy difuminadas y exigirían, además, otro tipo de interpretaciones y de una contextualización en un marco más amplio de representaciones culturales.

Al igual que en otras danzas mexicanas de Santiagos, como la versión totonaca, más que asociados a unos enemigos “canónicos” del Santo, como los moros, estos Judíos deben interpretarse en función de su intervención en el ciclo narrativo y simbólico de la Pasión de Cristo y de las connotaciones que éste tiene en Mesoamérica. Este ciclo aparece de manera recurrente en las danzas que se perfilarán como “carnavalescas”, por oposición a las que se vienen presentando como “bélicas” aunque, en su conjunto, esta Danza será considerada del segundo tipo en función de sus aspectos formales y exégesis más explícitas.

En esta Danza, sin embargo, se evidenciarán una serie de “infiltraciones” carnalescas paradigmáticas en las que se continuará indagando. Así, a pesar de que su estructura general se basa en un enfrentamiento entre unos Cristianos con unos “Gentiles”, como ocurre en múltiples morismas o conquistas americanas en las que subyace, como tema aparentemente principal, el ímpetu o “avasallamiento evangelizador”, aquí se articularán, además, otras implicaciones simbólicas y cosmológicas, típicamente

²⁷ Además de los Santiagos totonacas explícitamente relacionados la Pasión (Ichon 1973:401), también lo está, entre otros, el ciclo fariseo rarámuri, Bonfilglioli (1995).

mesoamericanas, vinculadas a las narraciones sobre la vida de Cristo, la Pasión o de algunas fugas y equivalentes mitológicos.

Una secuencia importante de esas narraciones en Mesoamérica se centran en la persecución de Cristo, a lo largo de un recorrido civilizador, en interacción con unos enemigos, o agentes anti-civilizadores (e incluso con un anti-héroe, un *alter ego* destructor o Lucifer que se podrá revelar, sin embargo, como igualmente generador). De manera fragmentaria o ya poco elaborada en los mitos, pero si en continuas referencias o alusiones que surgen en la vida cotidianas, los serranos reconocen, por ejemplo, los vestigios de tal recorrido de Cristo en su paso por este mundo; un ejemplo, son las huellas de sus pies que quedaron impresas, junto a dos serpientes petrificadas, en unas rocas de Albarradas (un pueblo del Valle). O también, su sangre que tiñó para siempre algunas mazorca que todavía hoy salen de color violáceo. De igual modo, varios aspectos de las representaciones tabaeñas de Navidad (así como las que se verán en la Semana Santa de Teotitlán) podrán igualmente ser interpretados en función de similares recorridos y persecuciones, además de cómo combates.

Además de la temática bélica, típica de las morismas canónicas en las que interviene un Santiago en lucha con moros o judíos, el lema “Yo soy el rey de los Judíos” bordado en la capa de este Rey, entre otros indicios, atestigua esta infiltración entre temáticas. La Pasión aparecerá especialmente vinculada a las representaciones carnavalescas del Valle, del mismo modo que sacrificio y juego lo están en Mesoamérica²⁸; en cambio, en esta región de la Sierra Villalteca, al menos en los pueblos prospectado, es durante la Navidad cuando más se desarrollan este género de escenificaciones, caracterizadas por una representación invertida del mundo (o, más precisamente, la activación de ese “mundo invertido”). En esas representaciones navideñas -o en su conexión con otras del repertorio-, se establecerán también, al igual sucede en otros rituales carnavalescos, una secuenciación o continuas referencias que vinculan el Nacimiento del Niño (igualmente interpretado, en ocasiones, como un conflicto o combate inversor) con su bautizo o presentación, así como con un circuito civilizador y una serie de episodios recurrentes que culminan con su sacrificio y resurrección, todos ellos vinculados a unas implicaciones cosmológicas y exegéticas paralelas²⁹.

Una característica esencial de ese “mundo-otro” o invertido, poblado de ancestros y diablos, es el “juego”, un juego continuado y generador que en esta Danza aparece explícito en el comportamiento de los Judíos o en la definición que los lugareños hacen de su *movimiento* o carácter: *ellos juegan, nada más juegan*³⁰. En esta representación se

²⁸ Sobre el carnaval otomí, por ejemplo, también vinculado a la Pasión, Galinier (1990:341) apunta: “el juego, como amplificador del movimiento, pone en evidencia el poder de los ancestros (el mundo fue creado por el juego, por la danza)”.

²⁹ También en el caso otomí Galinier recuerda que “contrariamente a otros rituales de fertilidad, el carnaval es un eslabón en una cadena ritual cuyo origen es el nacimiento de Cristo y que termina con la Pasión. No es posible disociar los acontecimientos del carnaval de los que le preceden o vienen después”, (1990:341).

³⁰ Asimismo, el término que define el “carnaval” otomí integra semánticamente ambas nociones de “juego” y de “inversión especular”; ese ritual está, además, específicamente vinculado al ciclo vital de Cristo y correspondido mitológicamente, como evidencia una exégesis esotérica ofrecida por Galinier que podrá evocar, igualmente, muchos aspectos de esta danza y de parientes en el repertorio zapoteco:

“Fue en Navidad que nació el divino niño. Se le bautizó el día Año Nuevo. Después se dirigió hacia un cerro. Fue allí para observar el juego que se desarrollaba al fondo del lugar de los muertos. Miró. Los diablos se pusieron entonces a perseguirlo. Hasta que llegó la Semana

invierten, también especularmente, una serie de acciones ceremoniales, entre ellas la de la propia ejecución de la danza. En este sentido, la Danza de Santiagos, más que una danza estrictamente bélica sería una revisión chusca, incluso una parodia, de ese tipo de combates dramatizados, del mismo modo que la descrita por Parsons en el Valle (1936:261-5) lo habría sido de la versiones locales de Conquista (es decir, de la Pluma), así como ambas lo son de la Pasión. Asimismo, el papel que cumplen ambos bandos en estas versiones podría estar, sino completamente invertido -como algunos de sus emblemas-, sí difuminados, sobre todo en relación a las funciones que cumplen en otras morismas canónicas o más transpuestas, formal y conceptualmente, desde unos antecedentes europeos.

Las morismas zapotecas, en cambio, aparecen transversalmente “infiltradas” por otra teatralidad “carnavalesca” y sus implicaciones simbólicas dentro de un sistema de pensamiento más típicamente mesoamericano, por ejemplo:

La combinación, así como la oposición, del rojo y el negro en los vestuarios es recurrente en las danzas mesoamericanas aunque, también, su distribución y atributos entre los bandos varía en cada contexto³¹. En el caso de San Juan, los Cristianos exhiben un traje negro (de tipo charro mexicano o con influencia de los uniformes de la Pluma, de estilo francés o siempre acatrinados) que, al margen de las imágenes devotas que los adornan, podría evocar a los catrines, así como a otras entidades terrestres, incluso infraterrestres o nocturnas de la mitología local, por oposición a una representación más solar de los Judíos. Estos atributos estarían hoy desvanecidos por contraste a una caracterización, sino benévola, al menos, devota o reverente de los Cristianos; por otro lado, estos Santiagos no parecen cumplir una función determinada en la *Persecución* del Hijo del Rey aunque, significativamente, tampoco la tienen en su liberación, ni como mediadores en otras secuencias, a excepción del baile con la *Cuerda* encabezada por Santiago o en combates coordinados estereotipados³². Tanto Santiago, como sus Vasallos, ciñéndose el *parlamento*, se limitan a amenazar, retar y luchar discursiva o coreográficamente con el bando contrario y su caudillo y, aunque sugerida en ese texto, no llegan a explicitar su victoria.

Santa. Lo alcanzaron. En esa fecha lo mataron (...). San Miguel, el Señor Santiago y San Jorge se enojaron de ver lo que había sucedido. Levantaron sus machetes sobre los diablos. Estos pidieron perdón al Venerable Gran Señor. Quien dio entonces su consentimiento. Para que, existiera el carnaval” (1990:336).

³¹ Estos dos colores predominarán en muchas danzas zapotecas y serranas que también, aún siendo bélicas, resultarán especialmente carnalescas (Goliat y, sobre todo, Nigora); también predominan en el carnaval otomí: “el negro (del ancestro, de la muerte, del espacio nocturno) y el rojo (de la sangre, de la vida, del espacio diurno)” (Galinier, 1990:336). En cambio, como se comentó, unos Santiagos totonacos (Ichon 1973:394) son denominados los Rojos o Colorados, para diferenciarlos además de los “Negritos”; también los Santiagos de Cuetzalan y en otras versiones de Puebla (en Harris 2000:21, Kurath 1946:87-90), usan el rojo en su vinculación con el Sol y por su oposición, en ese caso, a unos oscuros Pilatos.

³² Esta función de “persecutores”, además de por Judíos o Fariseos, es explícitamente cumplida por otros bandos de Diablos, Romanos, Negros, Pilatos, etc. en otras danzas mesoamericanas y se apreciará en otros ejemplos zapotecos. Pero, por ejemplo, siguiendo esa aleatoriedad y de manera inversa, un (tercer) bando de Negros salen en ayuda o refuerzo del Niño David en su lucha contra los Filisteos en una versión chontal de la Danza de Goliat. Este papel de los negros, así como el propio tópico del Gigante, especialmente vinculado con el ciclo de Santiago dentro de un mismo repertorio, aparecerá también en San Juan, como en ese repertorio chontal, (ver Rubio en Bonfilioli ed. 1996:134 y capítulo 8).

La alternancia en la asignación de estos dos colores a los bandos en el contexto indígena -aún con unos significados particulares o locales-, es también una alternancia de atribuciones simbólicas, incluso moralmente connotadas, poco fijas o ambivalentes para cada uno de esos equipos. Esto corroboraría la interpretación de las danzas zapotecas, no tanto como articulaciones de derrota y supremacía histórica (como sí pretenden sus equivalentes europeos o incluso unas morismas americanas más canónicas), ni tampoco como una alusión a un avasallamiento religioso o político, sino como representación de un constante y mutuo conflicto entre bandos de distintos atributos y moralidad variable, capaz de invertir el mundo o garantizar su persistencia.

Hoy en San Juan, se enfrentan unos Cristianos contra unos Judíos, que son no sólo unos *gentiles* sino unos pre-hombres, ambos primordiales y genuinos, muy diferentes de los actuales sanjuaneros; posiblemente, además, estos personajes respondían anteriormente a otros sentidos narrativos o estaban asociados con otras entidades, cósmicas o de la naturaleza, como revela la persistencia del verde/azul, en combinación con el rojo, tanto de los Encabezados como en ambos de sus segundos o Abanderados³³.

Existen otros paralelismos o solapamientos entre los dos bandos de esta Danza; uno es la bandera mexicana que exhiben en sus tocados tanto el Rey de los Judíos como su Abanderado, además de todos los Santiagos; esto confirmará una equiparación simbólica de los dos grupos, ambos también de “danzantes”, que también podría ser ética. Aunque los Judíos están connotados por una “sobre-actividad” en sus movimientos, estos Cristianos no están dotados, en particular, de esa “carencia”, como si lo estaban sus homólogos en la Danza de Moros (o en la Pluma), que se limitaban a marchar o desfilar marcialmente. Como se podrá comprobar por un contexto simbólico, tanto local como más ampliado, esta Danza, quedará lejos de representar un enfrentamiento lineal entre el bien contra el mal, entre españoles contra indígenas o cristianos contra paganos.

Al margen de estas alternancias o paralelismos en la caracterización de uno u otro bando, esta Danza se puede considerar un proceso reiterativo de activación, en secuencias de persecución-combate-reequilibrio que, como en otras danzas, lidian distintos tipos de escuadrones con diferentes grados y matices en su perfección moral, más que étnica, aunque éste último sea uno de los factores que, aparentemente, más les denota. Muchos de los atributos de estos bandos fluctúan de uno a otro y, si se observan en el repertorio local, no se podrán desvincular de la red de relaciones simbólicas que se establecen en otras danzas y mitos locales, más aún en un contexto próximo o culturalmente delimitado. Así, por ejemplo, estos bandos y sus emblemas tendrán que ser comparados con los de otras danzas locales (como se verá en el caso de la de David y el Gigante o la de *Nigora*), pero también con otras del repertorio regional (también de Viejos) para su correcta interpretación.

Además de esas relaciones entre danzas y bandos, distintos mitos, o sus secuencias, como los que se comentan abajo, pueden aportar nuevas connotaciones sobre los bandos y sus personajes. Asimismo, estas connotaciones también se extraerán de nociones más cotidianas -no por ello menos formalizadas-, que los sanjuaneros manejan acerca de un

³³Como se comentó, aunque el rojo está asociado con el mal, también lo está con el Sol; ese sería el caso de los Santiagos de Cuetzalan o los Colorados totonacos, que según Ichon 1973:405, también lo estarían al trueno y a la lluvia, como evidencia la combinación de verde con rojo en su indumentaria.

orden moral o social. Así, por ejemplo, una serie pautas de presentación personal, desde las más rutinarias a las más ritualizadas, tendrán profundas implicaciones en la construcción de una identidad colectiva y personal. Además, algunas de esas pautas están, a veces, explicadas o justificadas, a su vez, por distintos referencias o géneros mitológicos; un ejemplo de estas correspondencias se apreciará, abajo, en un relato breve que relaciona a los Judíos con el “estornudo” y, ulteriormente, con un “arrepentimiento” y perdón divino. Estas oblicuas explicaciones o referencias (o *ejemplos*), si bien no son unas narraciones formales o estrictamente tradicionales, ilustrarán conceptos culturales básicos –relativos, por ejemplo, a la constitución de la persona- y su evolución en un proceso de evangelización, también reciente, y de mestizaje más amplio y continuado.

Como se viene comentando, un factor relevante en esta Danza, al igual que en muchas representaciones bélicas, sobre todo de la Sierra, será una persistente ambigüedad en la oposición de los bandos que, aunque diferenciados, no se basan distinciones categóricas y oscurecen, aún más, un procedimiento de identificación emocional, ya de por sí culturalmente relativo, entre estos personajes y sus intérpretes³⁴. Ninguno de los dos bandos se podrá interpretar como absolutamente benigno o maligno. Tampoco se parodia lo completamente ajeno o se idealiza lo propio. Como se sugirió, más que malévolos, estos Judíos son traviesos, a lo mucho maliciosos pero, sobre todo, son risibles. Paralelamente, los Santiagos, aunque devotos y convencionales en sus gestos o movimientos, son también extraños, ofensivos y beligerantes, opuestos a los valores conciliadores de los zapotecos. Si bien estos Cristianos actúan dentro de unos parámetros de corrección y compostura más acordes con los ideales de los actuales sanjuaneros (a detallar en el Cap. 10), también contienen rasgos de extrañamiento, como el simple hecho de hablar en castellano que se podrá considerar, sino un rasgo “ancestral”, si primordial o sagrado.

Que los sanjuaneros se identifiquen con unos Santiagos o Cristianos, aún con distintos grados de extrañeza, resultaría más coherente -aunque esto no debería resultar así si se asumiera, en su integridad o en todas sus implicaciones, una constante “binaria” o “dualismo”, casi de carácter amerindio, que subyace en muchas concepciones mesoamericanas de la persona- que su simultánea, aunque menos evidente, quizá fragmentaria o incluso paradójica, identificación con los Judíos. Como se verá, los judíos son considerados un pueblo radicalmente extraño y distante, incluso *maldito*, como corroboran no sólo los evangelios y los sacerdotes, sino también los noticieros y sus imágenes de un *pueblo siempre en guerra*³⁵. Aún así, los Judíos se verán asociados no sólo a unos ancestros, especialmente extrañados pero involucrados en la vida social y cruciales en el funcionamiento del mundo; sino que, también, están vinculados a una parte constitutiva o primigenia de la esencia personal o individual de los sanjuaneros.

³⁴En algunas versiones como la Pluma en el valle, la mayor difusión de recientes discursos “indigenistas” ha dificultado o imposibilitado el sostenimiento de esta ambigüedad entre los bandos; así, en algunos lugares como Santa María, más que perfilar las categorías morales de cada uno de los bandos o profundizar en sus diferencias, se ha optado por eliminar uno de ellos.

³⁵Los Judíos son, sin duda, *los que mataron a Cristo*; sin embargo, quizá en función de esa “constante dual” que genera, sino una mayor tolerancia o tibieza, si ambigüedad en algunas categorizaciones morales, estos personajes son más que denostados risibles. Por otro lado, como se sugerirá en relación a las acciones y los caracteres presumiblemente malévolos de ciertos personajes, particularmente unos romanos o judíos relacionados con el sacrificio redentor de Cristo (como un Cirineo en Mitla o el Centurión Longinos, en Santa María) acaban por resultar productores e incluso objeto de culto.

Para establecer esta interrelación entre bandos y personajes teatrales y unas concepciones locales a cerca de la subjetividad y su articulación social, se dispondrá de unas herramientas teóricas, que se han venido desarrollando etnográficamente para explorar un tipo de construcción, culturalmente determinada, de algunas identidades amerindias y, sobre todo, mesoamericanas. Estas se construirían, principalmente, a través de una “apropiación” (y consiguiente difuminación) de las diferencias culturales y ontológicas, además de étnicas³⁶. Pero además de esa apropiación, se debería indagar también en una “proyección del uno mismo en otros”, no sólo en sus aspectos formales, como se puede llegar a extraer de estas danzas, sino también en unos aspectos aún más esenciales, como son los vinculados a las emociones, el pensamiento y otras experiencias vitales. Más que mitigar o difuminar las diferencias éticas o culturales, este procedimiento tiene como resultado un tipo de “identificación distanciada” o de “extraversión” de la identidad, muy diferente al procedimiento de apropiación o “identificación emocional”, en la que se basa, por ejemplo, el teatro occidental.

Así, los Judíos, o sus equivalentes en otras danzas, también representarán, aunque en distintas facetas, a los sanjuaneros. Quizá, sería más preciso decir que los Judíos representan a ciertos sanjuaneros o a sus comportamientos moral o culturalmente extrañados; o, más bien, representan ciertos aspectos inextricables de su configuración personal, lo que de “otro” hay en uno mismo. Sin embargo, ya sea de manera fragmentaria, en relación a un “sector” de la población (brujos, *gwzha'* y otros transformistas sanjuaneros), o una representación de aspectos concretos o particulares del sujeto (almas, alter ego, sombras y otros desdoblamientos), las esencias morales encarnadas por los Judíos, su actuación o su naturaleza, forman parte constitutiva de una única noción de identidad cultural y personal total en la que se incidirá.

Judíos y otros Campos en sus mitemas escénicos. El “yo en otros”.-

Antes de examinar este tipo de identificación o familiaridad de los sanjuaneros con los Judíos, éstos personajes se deben comparar, en un avance y recapitulación, con los rasgos comunes o equivalencias con otros *Campos* o personajes carnavalescos infiltrados en danzas bécicas, tanto en sus emblemas de apariencia y vestuario, como en sus conductas y actuaciones. Posteriormente se establecerán las relaciones con otros personajes de las danzas más netamente carnavalescas, Diablos y también Viejos, ineludiblemente vinculados a los ancestros. De hecho, las pantomimas recurrentes que reproducen estos personajes zapotecos (ya sean infiltrados puntuales como los Campos Moros, o constitutivos de todo un bando como los Judíos o Indios, o de una danza al completo, como se verá en el caso de otros Negros o Viejos) se repiten de manera casi estructural en distintas danzas y comunidades mesoamericanas. Estas pantomimas, así como algunos sonos dramatizados también recurrentes, se pueden considerar unidades o “mitemas escénicos”, que permitirán comparar e interpretar, en un contexto cultural más amplio, no sólo los emblemas o rasgos físicos de estos cómicos zapotecos, sino también de sus comportamientos y acciones dentro de la propia danza.

- Así, por ejemplo, los Judíos se asemejan a los Negritos de la Pluma en su mímica y

³⁶ Gutiérrez Estévez ed. 2009 y 2006.

mutismo, únicamente roto por breves parlamentos o, en el caso de los segundos, por coplas picantes, siempre en castellano o en una imitación de un humor extrañado³⁷. Estas coplas o secuencias dramáticas son equivalentes a las de los Judíos porque, aunque mudas, se caracterizan por la expresión de una incontinencia emocional y sexual, durante el “cortejo” o la exhibición de su deseo a distintas mujeres jóvenes. Ambos tipos de personajes se caracterizan también por su “infantilismo”, evidente en lo desarticulado de sus movimientos, mohines y juegos, en una ausencia de compostura, en la incoherencia de sus actos, beligerantes entre sí y desdoblados en sus afecciones. Son siempre efervescentes y dinámicos. Además de en su aspecto oculto y enmascarado, tanto Judíos como Negros comparten muchos de estos rasgos con otros *Campos*, como los que actúan en los Moros, en su indumentaria, el uso de cascabeles, así como en máscaras, ademanes o elementos animalescos (frecuentemente ardillas o conejos), y una mutua replicación o desdoblamiento, a veces en espejo.

- Despliegan además toda una serie de “mitemas” o exhibición de pautas anti-sociales de comportamiento, típicamente asociadas con lo foráneo, como el exceso de vanidad o coquetería, a más de la incontinencia emocional o amorosa, interpretable también como una señal o excesiva predisposición sexual.
- La pantomima más obvia y recurrente entre estos cómicos es la de “lucha”, que se apreciará en distintas variantes, ya sea discursiva (a través de retos parlamentados o juegos humorísticos de palabras) o más dinámica, en duelos, bailes y toreaos. Según los Campos y sus “juegos”, estas luchas pueden estar igualmente connotadas de un carácter sexual sugeridas, además de por los albuces, por una escenificación de gestos obscenos.
- Estas luchas están a veces acompañadas de la simulación de procedimientos curativos o restablecedores, frecuentemente invertidos y también con connotaciones sexuales; por ejemplo, las frecuentes pantomimas de “embestidas” o simulaciones de corridas o jaripeos, suelen continuar con procesos de “curación” o masaje (Ichón 1973:416 o Reifler 1986:cap.3). La “lucha” tiene así, las connotaciones propias de un enfrentamiento físico y de su reequilibrio o restablecimiento; pero también se relacionan con combates o juegos discursivos, e incluso con unos enfrentamientos rituales recurrentes en el ámbito terapéutico o profiláctico tradicional.
- Además de las mencionadas “persecuciones”, explícitas entre algunos personajes, estas pantomimas de lucha están frecuentemente asociadas a “enlazamientos” o “capturas”. Diferentes grupos de danzantes pueden “bailar enlazados” (como Santiago con los Judíos o, como se verá, en las Malinches), o “luchan enlazados” (como los Campos Moros o, se verá, en la Pastorela). Muchos personajes son atados o permanecen “encarcelados” o capturados (como en el caso del *Cardenal* y de secuencias cruciales en el ciclo de la Pasión). Este “enlazamiento” o aprisionamiento es, a su vez, una metáfora recurrente en la representación no sólo de lucha, sino en una percepción cultural de estados anímicos o procesos de enfermedad; (suele preceder no sólo a una liberación o restablecimiento, sino incluso a una resucitación).

³⁷ Similares a su vez a las “bombas” de los Negros que los zinacantecos consideran un humor “ladino” (Reifler 1986:cap.4), y a las que se verán de los payasos o acróbatas serranos.

- También son frecuentes la vinculación de estos personajes a procesos de “transformación” o “alternancia”, ya sean de la identidad étnica, de género o del estado de conciencia, que podrían constituir distintas facetas de un mismo “mitema escénico”, o bien, referir a un tipo de identidad “esencialmente ambigua”, como la de algunos personaje travestidos o específicamente ambiguos (como el Rey de los Indios, a comentar). Así mismo, a través de una personificación dramática se interioriza la “otredad” o se recrea a través de distintas pantomimas, como la del “acicalamiento”, la del “espulgo” o las “corridas”, en alusión a costumbres o gentes extrañas, ya sea de ciudadanos o pueblos vecinos (mestizos, mixes, chinantecos) a los que se considera, bien excesivamente vanidosos, bien sucios o con hábitos a veces transgresores, incluso horrendos (como comer piojos). En muchas danzas, aunque la “costumbre” suele proscribir la actuación de mujeres (*no cabe que bailen mujeres grandes*), algunas de las numerosas caracterizaciones de varones vestidos de mujer, aludirían no sólo a la dualidad, más que ambigüedad, sexual sino a un proceso de alternancia o transformación, característico de varias entidades sobrenaturales o personajes míticos. Asimismo, las pantomimas de “embriaguez”, bailes o sones de *borrachitos*, podrían aludir igualmente a un proceso de alteración de la conciencia o del control personal, que en muchos contextos indígenas, se asocia precisamente con una mutación de unas dimensiones sagradas de la identidad social, étnica o lingüística.
- Entre toda estas pantomimas de “transformación” destacará la que alude a aspectos cultural o naturalmente no-humanos, es decir, civilizatorios o biológicos impropios de “esta humanidad actual”, que ahondan, como se precisará en el caso zapoteco, en una concepción moral de la persona y su capacidad de transmutación, por ejemplo, en animal; los rasgos animalescos en las máscaras son los que más cuestionarán la naturaleza física y moral de los personajes (Negritos, Campos Moros, así como en los Indios y Diablos por analizar). Asimismo los Judíos, en su carácter gentil, foráneo y, paradójicamente, ancestral, se podrán considerar, como se argumentará, seres de “otra índole de humanidad” y, aún así, específicamente vinculada a los zapotecos. Esta “índole” o “cualidad ontológica” sería compartida no sólo con los Aztecas u otros “Indios”, sino también con Moros, Pastores, incluso Negros, Santiagos, Cristianos, Mexicanos, etc. Todos estos personajes de las danzas, aunque aparentemente distantes en el espacio o el tiempo (no sólo hacia el pasado, sino también hacia un futuro previsible), tienen una repercusión en el presente y en la vida cotidiana.
- Por último, cabe mencionar las frecuentes parodias de hábitos ceremoniales normalmente solemnes (entre los que se incluyen las propias danzas bécas), con una dramatización humorística de sus procedimientos más importantes, como el intercambio formalizado de parejas de baile, la entrega recíproca de dones o regalos o, a veces también, de varas de mando, banderas y otros emblemas (como ocurre también en las versiones de los Altos de Chiapas). Estas entregas o intercambios suelen connotarse o acompañarse con albures sexuales o sanciones burlescas, como se detallará en el Valle. De igual modo, los Judíos, además de bailar emparejados (un acto recíproco, jerarquizado y solemne) con algunos espectadores o patrocinadores, también regalan sus panes de trigo en forma de conejo; ésta sería una alusión, además de a una cualidad lunar de los Judíos (o, quizá, una parodia de

la eucaristía), a su carácter específicamente fertilizador que los vincula, a su vez, con personajes equivalentes, enemigos o persegutores de Cristo que tienen, en otras versiones zapotecas y mesoamericanas de la Pasión por comentar, un papel esencialmente germinador. Esta fertilización aparece igualmente evocada en otras danzas, en las que Negros y otros Campos, como Viejos o Catrines regalan, a veces a la manera de unos mayordomos, frutas, dulces, bebidas o incluso “toros” (de petate) para las corridas y diversión de otros personajes y participantes.

Volviendo a las principales connotaciones o emblemas escénicos de estos Judíos que coincidirán, pues, con las de otros Campos, el que más destaca es su carácter inversor, trasgresor o desordenador. En este caso se muestran, además, pueriles y emocionalmente descontrolados. También en la mitología y en el imaginario cotidiano sobre los Judíos, éstos se conciben como entidades imperfectas o inmaduras, causantes de desorden o destrucción. Sin embargo, ese carácter trasgresor puede ser, como ya se comentó proporcional o paradójicamente ordenador, por ejemplo, por su capacidad para evidenciar y sancionar, ridiculizando, las desviaciones sociales; este tipo de actuaciones se llevarán a su máximo en las representaciones o danzas más carnavalescas. A los Judíos y otros Campos se les puede atribuir, aunque en maneras no siempre evidentes, esa capacidad ordenadora o constructora, consecuencia de un restablecimiento o regeneración del caos que han ocasionado, como se extraerá, por ejemplo, del caso del “judío” San Cristóbal.

En la sierra zapoteca los Judíos se asocian a lugares lejanos y caóticos, como el belicoso Jerusalén o Israel que es reconocido en los noticieros como un lugar siempre en conflicto (al igual que el Belén del nacimiento de Jesús). Pero estos personajes también se asocian a tiempos primitivos, carentes de orden y “costumbres”, y a los habitantes de esas eras, los *Gentiles*, anteriores al advenimiento del Sol y, por tanto, a la llegada de los españoles y de Cristo (ver Cap. 2)³⁸. Como se vio, los Gentiles, se caracterizan por una corporalidad gigantesca y por ser anteriores a una “cristiandad” (más que una tradición religiosa, un sistema de pensamiento o conjunto de nociones, también zapotecas, acerca de la persona, la sociedad y el cosmos) que ostentan hoy, y preservan del caos, particularmente los actuales sanjuaneros y otros indígenas. De las siguientes humanidades, aunque siempre imperfectas, ésta, la actual, logra al menos, refrenar un caos siempre amenazante, de tiempos, espacios y humanidades (o semi-humanidades), coexistentes o circundantes al presente (como son las representadas en algunas danzas y en la narrativa, tradicional y reciente). Los sanjuaneros, en tanto que Cristianos o similares a los de esta Danza, evitan el derrumbamiento de ese estado actual de cosas o propician su sostenimiento o continuidad, posiblemente en el mismo modo, pero inverso, en el que los Judíos propiciaron el colapso del anterior.

Esos tiempos “primitivos” no son, sin embargo, exclusivamente pretéritos, sino que reaparecen intermitentemente, especialmente en contextos de actividad “excesiva”, ya

³⁸ Como se comentó en ese capítulo, algunos de esos *gentiles* se enterraron y perecieron (aunque de manera solo parcial porque, en ciertos modos, aún *salen de la tierra*, en huesos propulsados sin dirección conocida) tras destruir todos sus objetos. Otros se convirtieron en “monos”, una naturaleza que aún se puede entrever en la gestualidad animalesca de los Judíos. Estos serían similares a las de otros cómicos caracterizados con gestos torpes, como de muñeco o “marioneta” (Kurath, 1949:89), que evocarían, a su vez, distintas eras o generaciones pre-humanas, que aparecen en muchas mitologías mesoamericanas.

sea social o ritual (por ejemplo, en algunas danzas o todo tipo de celebraciones) o, también, de interacción intensiva con la naturaleza (como en el desbroce o la siembra), situaciones propicias para desencadenar desorden. Estos personajes o sus intervenciones conflictivas también actúan o intersectan en otros márgenes de la realidad, por ejemplo, durante el sueño. Asimismo, la cotidianeidad de estas presencias se pueden apreciar por el modo en que, al menos en la Sierra, se denomina “judíos” (*judiw* ZZ y ZY) a los bebés, no sólo antes de ser bautizados, sino a todos los niños pre-verbales, en modo similar a como se les designa (también “monos” o, a los pocos años, “diablos”) en otras regiones indígenas del sur de México, que tiene en sus danzas similares personajes, muchas veces “mudos” en sus personificaciones (mayas de los Altos de Chiapas). De esta inmadurez social y cultural deriva, igualmente, la caracterización pueril y risible de los Judíos, que *nada más juegan*

Otra característica que vincula ulteriormente a los Judíos con unos Gentiles o pre-hombres, seres social y comunicativamente disfuncionales o inmaduros, es su tamaño corporal y su capacidad destructora. De hecho, uno de los judíos más populares en la comarca es San Cristóbal, denotado por su gran tamaño y talante destructor (e, indirectamente, generador). El mito de San Cristóbal (ver abajo) ilustra, además de esa conexión entre Judíos y Gentiles, esa derivación regeneradora o fertilizadora de su potencial destructor que dará lugar (en ese caso por su interacción con el Niño Dios, como héroe cultural) a una “animación” o creación de los pájaros y otros animales, así como de unos pozos (otra acción emblemática compartida por otros héroes fundadores locales, que aparecen, por ejemplo en la narrativa sobre el origen del pueblo).

En este esbozo de la familiaridad de los sanjuaneros con los Judíos, conviene insistir en otros rasgos paralelos entre estos personajes y una noción cultural de inmadurez cívica además de vital, representada en su impostura corporal, la cual tiene (como se verá, en un epígrafe dedicado a una ideología meta-interactiva zapoteca y su vinculación con la corporalidad) una trascendencia moral e implicaciones en la vida cotidiana. El exhibicionismo o incontinencia emocional que despliegan los Judíos, su descontrol corporal o, incluso, ese exceso irreflexivo de actividad, tendrían además un efecto o repercusión en otro nivel cosmológico o ritual, similar a las consecuencias negativas o nefastas que una actuación equivalente tiene en un contexto social o cotidiano. Este tipo descontrol exige, constantemente en la vida cotidiana, de una serie de medidas preventivas, a menudo represoras o particularmente “combativas”, que lo contrarresten; estas se articulan en un código cívico pero también en una serie de pautas de configuración individual y recomposición anímica y corporal.

Por ejemplo, una de las pautas esenciales en la constitución moral y personal de los zapotecos, es la corrección en la apariencia y en la compostura corporal que requiere de una continua referencia a modelos y entidades sagrados (de los que a veces, por otro lado, se tienen que prevenir). Así, los sanjuaneros, como otros indígenas, cuidan en extremo su presentación personal y recurren a una serie de procedimientos rutinarios, como santiguarse, para mantenerla en su integridad o para protegerse de influencias maléficas. No resulta casual, pues, que los Judíos se presenten o sean evocados en relación a situaciones de descontrol corporal, además de personal; una referencia mitológica, por ejemplo, les vincula a una situación de impostura, la del “estornudo” (otras serían, tal vez, similares a las que exhiben en esta Danza, la embriaguez o la pasión sexual). Así, algunos lugareños se persignan o invocan el perdón de Dios tras

tales arrebatos corporales, recordando cómo:

después de la crucifixión, también Cristo les pasó pruebas a los judíos. Empezaron a estornudar a cada rato, y pum abajo, se morían, porque no se acordaban de lo que hicieron. Claro que Cristo les dio Él mismo esa iluminación, a uno mismo de los judíos. Varios ya se han caído muertos, porque no pensaron, no se arrepintieron de lo que hicieron, pero el mismo Cristo iluminó el espíritu de la cabeza de un judío; estornudó y dijo [[baja la cabeza, se santigua, con voz suave]]: “Dios mío, perdóname, porque no se lo que hice”, y no murió. Hasta entonces, los demás judíos que estaban ahí se reconciliaron de lo que habían hecho.

Como se verá, los zapotecos se persignan o invocan a Dios con fórmulas similares en distintos tipos de situaciones, delicadas o emblemáticas, que se comentarán, esperando obtener con esta acción una protección como la que salvó a los Judíos de tan fulminantes estornudos. Esta breve alusión mitológica (quizá con algunas influencias recientes, como la noción de “arrepentimiento”) ilustra un perfil de los Judíos particularmente asociados a la impostura corporal (más que moral o directamente relacionada con la primera). También muestra un marco narrativo de actitudes o prevenciones rutinarias relativas a la composición o sostenimiento de su persona.

Por otro lado, los Judíos de la Danza, con su “animación vital”, su pulsión sexual y una volubilidad que les lleva continuamente de la alegría al enojo, del temor al empuje, de la entrega a la ira, recuerdan –incluso, también, podrían llegar a estar encarnando– a ciertas entidades anímicas o primigenias vinculadas con el “corazón” y a su aleteo, que, al igual que otros grupos mesoamericanos (Pitarch 1998:34), los zapotecos describen como un pajarillo (*bxine*), vivaz y atolondrado, que sale del cuerpo durante el sueño. Asimismo las particularidades en esta caracterización de los Judíos, o una exacerbación de su “idiosincrasia” respecto a otros campos o actores de las danzas, más homogéneos en sus actuaciones, podría referir quizá también al papel determinante de estas esencias, vinculadas al “corazón” (*lazhë’ ZY*), en una individuación de las identidades personales y sede de las principales emociones y pensamientos³⁹.

Como se verá, existen una serie de circunstancias, históricas y culturales, que inclinan la balanza hacia uno u otro bando en una mayor identificación de los actores indígenas, según las danzas; existen además, una serie de malentendidos interculturales que han

³⁹ El término *lazhë’ ZY*, corazón o núcleo, aparece en muchos verbos, adjetivos o sustantivos relacionados con la atención, la conciencia, la voluntad, el pensamiento, las emociones, las cualidades personales y algunos estados físicos (la respiración, el suspiro, la náusea, la saciedad, el refrescamiento); dependiendo de sus prefijos o sufijos varía en significado (ver diccionarios ZZ y ZY). Así, por ejemplo, en acciones o estados relacionados con el pensamiento puede referir a la invención, el olvido, el recuerdo, la equivocación, la incertidumbre, la perplejidad o la duda. En muchas ocasiones refiere al ímpetu o la voluntad, las ganas, a hacer o tener fuerza, luchar o hacer la lucha, tener ánimo o animar, etc. También refiere al sufrimiento, la conmoción, la agonía, la pena, la tristeza, el arrepentimiento/lamentación o el perdón. Respecto a las cualidades personales puede referir tanto al orgullo o la codicia como a la paciencia, la humildad, la amabilidad, la apacibilidad, la limpieza o pureza (“de corazón”). Se utiliza en distintas construcciones para referirse al amor, el deseo, el gusto, el agrado, el ansia, el anhelo, el antojo, la alegría, el regocijo, el consuelo, la misericordia, el alivio o el compadecimiento. O también, como bien encarnan los Judíos y otros personajes de las danzas béticas, se relaciona con el enojo, el rencor o la venganza. Vincula actos de pensamiento y acción (pensar con maldad para hacer daño, maldecir, también venerar o adorar). Su verbalización más elemental, *chlazhë*, refiere a las acciones de: andar o vagar suelto; ser envuelto y envolver; romperse (faltando una parte, desmembrarse); caer y despegarse. Finalmente, aparece también en construcción que aluden a la productividad o el florecimiento (ZZ, ZY, con muchas semejanzas en el Valle, ZQ).

difuminado o re combinado esas diferencias. Pero esta variable o imprevisible identificación de los zapotecos con estos y otros personajes bélicos, en sus emblemas escénicos recurrentes, no se basan únicamente en factores étnicos o religiosos -en los que se han centrado los anteriores estudios- sino en otros de tipo “ontológico”, si se acaso incluso “psicológicos”, más que históricos o políticos, y conducirán, al menos en este caso, a otro tipo de interpretaciones y conclusiones.

En primer lugar esta variabilidad, no siempre alterna sino también simultánea, en las adscripciones, no sólo a uno sino a ambos bandos, ya sea en una sola danza o dentro de un repertorio, sugiere una capacidad osmótica, casi “esquizofrénica”, como compara Gutiérrez Estévez (2006), en una asimilación de la “otredad”, que constituirá un aspecto inherente o esencial de esta identidad a matizar. Por otro lado, incluso aquellos aspectos más alterados o alienados, lejos de ser discriminados, son susceptibles de ser incorporados o representados como propios. Estos dos factores tendrán implicaciones profundas en una configuración cultural de la identidad; sin embargo, será una “proyección en otros” más que una incorporación en el yo la que la definirá.

Así, como se comprobará en este estudio de danzas bélicas y, en distinta forma, en las carnalescas -y como posiblemente ocurre también en otras danzas indígenas en modos aún no contemplados, desde esta perspectiva de representaciones de la persona-, ambos bandos y todos sus personajes son y no son, a un mismo tiempo, representaciones de los actuales zapotecos -o de sus respectivos actores-, en tanto que su identidad es no sólo múltiple y versátil sino que está diseminada y actúa o se manifiesta en distintos ámbitos de la realidad, no siempre visibles o palmarios, como se tratará de demostrar en los siguientes capítulos.

Un perfil mitológico de los Judíos como *Gentiles*.-

Dentro de los distintos géneros narrativos zapotecos (*cuentos, ejemplos, sucesos recientes, creencias, relatos de los viejos -o dizhë che bennë gorha’-*, etc.) estos serranos se suelen referir como *palabras sagradas o de Dios (dizhë che dioz)* a una serie de relatos que sucedieron en el pasado o, también, a algunos que son *históricos* o que *están escritos* (presumiblemente en la Biblia). Aunque a veces también se les llama cuentos (*cuent*), se especifica que “sucieron” de ese modo en el pasado y que son importantes. Este mito o relato sobre San Cristóbal refleja una serie de aspectos tradicionales o recurrentes en varios mitos mesoamericanos (algunos específicamente vinculados con la vida de Cristo o la Pasión), así como unas nociones sobre el “arrepentimiento”, quizá recientes, pero especialmente vinculadas a los judíos. Este relato lo elaboró un hombre de edad en una conversación sobre los Gentiles y su gran tamaño, más que sobre los judíos; pero Cristóbal también es judío, tiene un *cuerpazo*, es *moreno* y de *carácter fuerte*:

Hay un cuento de lo que pasó aquellos tiempos
cuando andaba Cristo Jesús
haciendo su trabajo a la orilla del río Jordán
en ese día estaba Cristo Jesús haciendo su como muñequito, de barro
hacía toda clase de animales, que vemos en la actualidad aquí en el mundo
hacía toritos, hacía bestias, hacía pajaritos
toda clase de animales que vemos aquí en el mundo
pero él lo hacía de barro

si, en la orilla del Río Jordán.
 En ese día iba pasando Cristóbal,
 (Cristóbal se llamaba aquellos tiempos,
 pero Cristóbal era un judío)
 a poca distancia donde estaba
 Cristo haciendo sus juguetes.
 Cristóbal lo vio, y dijo, en su pensar:

- ¿qué estará haciendo ese chamaco que esta ahí?

Se paró un buen rato para ver cómo estaba haciendo Jesús
 Pero Jesús ya sabía lo que pensaba hacer.

Y dijo Cristóbal:

- ahora para cuando yo llegue donde está ese chamaco
 voy a pisotear todo lo que está haciendo, a ver qué me va a decir
 y voy a cortar una rama para azotar y deshacer todo su juguete que está haciendo

Pero ya Cristo ya sabía lo que pensaba ese judío Cristóbal.

Siguió caminando,
 antes de llegar donde estaba Cristo haciendo sus cositas,
 los que son animales que caminan la tierra corrieron
 y los que tienen especie de ave pues volaron
 todititos quién sabe por dónde se jalaron, por allá, otro por otro lado.

Cuando llegó Cristóbal donde está Cristo

y saludó a Cristo, le dijo:

- oye muchacho ¿qué estás haciendo?
- señor, le dijo, usted es muy malo ¿porqué espantó a mis animalitos?
 por allá se fueron, pero usted tuvo la culpa, ya venía usted con interés de pisotearlo,
 por eso tuvieron miedo y ya se fueron

Es una prueba que le hizo a Cristóbal.

Pasó eso.

Una semana siguiente, Cristo estaba escarbando a la orilla del río Jordán
 haciendo unos pozos

y agarraba el agua del río Jordán

lo echaba en sus pozos que ya había escarbado.

En eso llega Cristóbal y le dijo:

- oye chamaco ¿qué estás haciendo?
- es que estoy agarrando el agua del río para echarlo en los pozos que ya he hecho, a
 ver si se merma el agua del río porque quiero pasar

Entonces Cristóbal le dijo:

- meramente chamaco eres tú. Qué crees que se va a mermar, porque el agua del río
 nace y viene, y va creciendo.
- sí, orita se van a llenar los pozos y se va a mermar el agua
- ¿y qué piensas?
- eso es lo que estoy pensando a ver si puedo pasar
- pobre tú chamaco, le dice, si quieres yo te paso en el río y yo te cargo
- bueno pues, le dijo Cristo, si me haces el favor

Pero Cristo sabe que ese señor es un judío.

Bueno, lo abrazó y lo poso en su hombro
 vamos, y entró en el agua.

Pero ahí llevaba la concha con que estaba escarbando los pozos.

A medio del río ya iban

cuando le subió el agua todo el cuerpo de Cristóbal

ya estaba para llegar hasta el cuello

y el chamaco que llevaba

se hizo peso pero demasiado

Cristóbal ya está para que el río lo lleve

entonces alzó la vista, le dijo a Cristo:

- oye niño - le dijo, como es un chamaco- ¿vales lo que pesas?

Entonces Cristo pensó y dijo:

- pues éste se arrepintió

porque sintió el peso que llevaba

y era un chamaco, casi como si fuera peso del mundo
 - entonces cómo vamos a hacer ahora porque nos va a llevar el agua,
 Cristóbal le dijo a Jesús:
 - pero ¿vales lo que pesas?
 Entonces cristo con la misma concha que llevaba
 agarró el agua y lo bautizó
 Cristóbal eres, san Cristóbal serás en tu iglesia y santificado eres.
 Cuando cristo pronunció esa palabra, se bajó el agua
 rápido se pasaron el río Jordán,
 por eso hasta en la actualidad
 en las iglesias vemos a Cristóbal, como era judío,
 pero por arrepentimiento que tuvo cuando iba cargando a Jesús
 se volvió santo,
 ahora es san Cristóbal⁴⁰.

Apuntes a la narración-

El texto merece un análisis narrativo más profundo; por ahora se destacarán sólo algunas notas de utilidad para la interpretación de otras secuencias narrativas en las danzas zapotecas o sus personajes:

- La acción se desarrolla por un enfrentamiento entre héroes constructores- destructores, algunos de apariencias ambiguas, como un niño o un gigante.
- El Gigante destruye el “juego de creación” de pájaros y animales por Jesús.
- El gigante ayuda al Jesús, en este caso a cruzar el río.
- El “sembrado de pozos” aparece vinculado a otros héroes fundadores en mitos locales y mesoamericanos.⁴¹
- El “pesado” de rocas o grandes piedras, manejadas y dejadas por los Gentiles, marca el tránsito entre eras del mundo. El “pesado” es también, localmente, un síntoma de enfermedad.
- La conversión mágica del agua o su utilización ritual, como en un bautizo, es también un puntal narrativo en otros mitos locales y mesoamericanos, algunos específicamente relacionados con la elevación del sol o la creación de los pájaros.
- Aunque el mito se refiere a San Cristóbal, tiene muchas conexiones con otros los de la vida de Cristo. Entre algunos de esos puntales narrativos se cuenta: la superación de pruebas, la creación de animales, el bautizo (a veces recíproco entre los personajes), la ayuda de un gigante y la elevación de Cristo.

De hecho, aún con diferencias, este mito se podrá asimilar en varios aspectos importantes, con otras narrativas mesoamericanas sobre la vida de Jesús; así por

⁴⁰ la transcripción es prácticamente literal, salvo algunas reiteraciones o reparaciones. Solo se ha marcado signos de puntuación cuando son claramente acordes con la entonación, aunque el ritmo se sugiere, también, por los saltos de línea. los guiones tratan de reflejar el estilo directo en la interlocución de los personajes.

⁴¹ El Niño Dios también está asociado, en ésta y otras regiones mesoamericanas a otros episodios fertilizadores o fundadores; en estos pueblos, por ejemplo, se cree que el Niño bendijo el agua y la convirtió en dos tipos de licor, vino y mezcal. Ver también siguiente nota.

ejemplo, algunos mitos otomís específicamente relacionados con el carnaval⁴², en su comparación con otras narrativas, zapotecas sobre la vida de Cristo⁴³, proporcionarán ulteriores indicios sobre el papel de los Judíos en esta Danza, así como sobre su participación en una creación y ulterior sostenimiento del mundo. Asimismo, otro mito totonaco sobre el mismo tema (Ichon 1973:93-99), servirá también en una interpretación de distintas danzas, sobre todo de las carnavalescas a analizar (ver

⁴² Un mito presentado por Galinier (1996:341) relaciona específicamente la vida de Cristo con el Carnaval otomí; se sintetiza en las siguientes líneas:

“En otros tiempos solo vivían los antiguos. No había sol. María termino por dar a luz en una cueva. Aparecieron entonces cantidades de pájaros que se pusieron a cantar. Los diablos quisieron perseguir al que causaba todo aquello. El 1º de enero se bautizo al niño. Los Reyes Magos llevaron cantaros de agua. El diablo metió su cola en ellos, revolvió el agua y la convirtió en aguardiente. Los diablos decidieron crear el carnaval para atrapar a Cristo. Los diablos se pusieron a jugar y Cristo entró en el juego. Permaneció escondido entre los danzantes. Los diablos no pudieron atraparlo y Cristo huyó. Allí donde la gente sembraba cosechaban en el momento que los diablos pasaban. Cristo hacía hoyos y se llenaban de agua que no se iba. Los diablos lo alcanzaron. Lo mataron. Lo enterraron y colocaron una piedra sobre su tumba. Cristo se elevó y entonces el gallo se puso a cantar que Cristo había llegado a la mitad del cielo. Los diablos le arrancaron al gallo las plumas que llevan durante Semana Santa.”

⁴³ El mito de la vida de Cristo recogido por Parsons en Mitla (1936:352-355) además de un carácter típicamente mesoamericano, incluso amerindio (ver sus comparaciones con otros mitos zuñi) muestra algunas influencias apócrifas de la vida de San José. Se puede sintetizar del siguiente modo (la traducción es mía):

“María es hermana de Dios. No confiesa de quien está embarazada. Dios llama a los varones del pueblo para que agarren una vara seca. Falta José, el carpintero. Lo manda traer del monte donde está cortando leña. José declara su inocencia; pero, al agarrar el palo, un lirio rojo florece de éste. Pide a María en matrimonio. San Juan y Dios se bautizan mutuamente. José busca una mula que tira a María. María condena a las mulas a ser estériles y de carga. José busca un burro dócil. En el camino encuentran un malvado plantando maíz. José le pregunta que hace. El malvado contesta que está plantando piedras; el malvado se da cuenta de que está plantando piedras. Pasan junto a un hombre plantando maguey. José le dice que si alguien pregunta por él, conteste que le vio cuando plantaba maguey. Al día siguiente el maguey había madurado y daba pulque. Cuando los enemigos de José preguntan al hombre, éste contesta que vio a José y María cuando sembraba. Los enemigos pensaron que había pasado mucho tiempo y no prestaron atención. Lo mismo sucede cuando José pasa junto un hombre que siembra frijol y de otro que siembra maíz. Los enemigos de José acuden al Rey Herodes que les envía de nuevo a perseguirlos. José llega a la casa de un posadero rico en Belén. Su esposa, descortés, los manda al establo con los animales. José limpia el establo y lo adorna. A las once y media nació Manuel de Jesús; el gallo fue el primero en cantar “¡Cristo nació!”. El guajolote grito “¡gordo, gordo!”, los bueyes y burros bramaron “¡Cristo ha nacido en Belén!”. El rico les invita después a la casa, José declina y continúan su viaje. Cuando el rico va al establo donde ha nacido Dios, los adornos han desaparecido. En el camino son engañados por un panadero; por su envidia los panaderos, aunque trabajen mucho, nunca serán ricos. Siguen su camino. Cuando Jesús tienen 18 años los enemigos están muy cerca. Van a una iglesia donde Manuel le da a Simón trece reales para comprar comida para los apóstoles. Simón pierde el dinero jugando a las cartas con los enemigos, pero se lo devolverán si les conduce hasta Manuel. Manuel se da cuenta y le pregunta a Simón porque le ha vendido. Simón no contesta. El Jueves Santo los enemigos capturan a Manuel y le dan 500 latigazos. Lo crucifican con los clavos que manda hacer Poncio Pilato. Buscan a Simón, un hombre grande, para que tire hacia abajo de la cruz y lo remate. Pero Simón, en vez de tirar, levanta la cruz más alto; por eso Simón es llamado “Ayuda de Cristo”. El Viernes Santo hicieron una procesión. Lo enterraron y pusieron un gallo en su tumba para que cantara si se movía. La tierra tembló; cuando el gallo iba a cantar Jesús le dijo “no cantes hasta que me hayas visto caminar siete leguas en el cielo, entonces puedes cantar”. Cuando el gallo lo vio en lo alto cantó “¡Cristo nació!”. Cuando Cristo alcanzó el cielo, al día siguiente hizo la Gloria y el Domingo de Pascua hicieron la procesión.”

Pastorela y Huenche-Nene). Así pues, del mito recogido por Parsons en el Valle (ver nota anterior), aunque recogido y traducido de manera elemental, cabe ir señalando las siguientes secuencias o puntuales narrativos que se retomarán en los siguientes capítulos:

Persecución de un héroe fundador o fecundador, en ese caso derivado en José. Recorrido civilizador (y anti-civilizador) de María y José, con fertilización de los campos y surgimiento del aguardiente. Nacimiento de Cristo en un establo (adornado) en Belén; estruendo de pájaros y animales. Continuación de la persecución y recorrido civilizador durante la vida de Jesús. Intervención destructora o traición de Simón (un hombre grande). Juego o apuesta de dinero. Cristo es alcanzado y crucificado por sus enemigos. Ayuda de Simón a Jesús en su subida al cielo. El gallo anuncia el nacimiento/resurrección de Cristo en lo alto del cielo.

12.1. Danza del *Golhá-Gigante* en su relación con la de Santiagos. Una versión bélica de tema bíblico.

Dentro del repertorio de danzas bélicas de San Juan, como en otros pueblos indígenas, se pueden incluir una serie de danzas y dramatizaciones de estructura antagónica que no derivan únicamente de representaciones populares de Conquista o Reconquista o de ese tipo de *parlamentos*, sino de acontecimientos narrados en la Biblia o recreados a partir de ésta y, a veces, relacionados con distintos mitos locales. En este subtipo de combates, con trasfondo bíblico, destacan los vinculados al nacimiento y muerte de Cristo; pero también se dan otros enfrentamientos o conflictos entre distintas personificaciones de ángeles y diablos, vicios y virtudes, etc. Un enfrentamiento recurrente es el de David y Goliat; este Gigante aparece también en algunos cuentos, sino estrictamente tradicionales o mitológicos, muy diferentes al relato bíblico.

Esta Danza de San Juan, está poco difundida en la Sierra, aunque tiene varias conexiones con la de Santiagos. Existen también algunas danzas de Goliat en el sureste de México y, como ha señalado Rubio (1996a y 1996b en Bonfiglioli, ed.), para la versión chontal, en la que el gigante se enfrenta con un “Niño David”, esa también aparece muy vinculada a otra de Santiagos o del Caballito Blanco.

La Danza del *Golhá-Gigante* se considera una de las danzas menores de San Juan y se pone cada vez con menos frecuencia. No tiene parlamentos y requiere de pocos ensayos y preparación; se presenta de manera más improvisada por algunas fiestas de los barrios. Exige, sin embargo, de un similar grado de compromiso y reciprocidad por parte de varios danzantes, ya sean de uno o varios barrios, así como por parte de autoridades y patrocinadores. En la Danza se enfrentan dos bandos o ejércitos antagónicos, uno uniformado en rojo y otro en negro, encabezados por el *Golhá-Gigante* y el *Rey Saúl* respectivamente. El combate, sin embargo, lo protagoniza el *Pastor David*, encarnado por un niño, que se enfrenta al Gigante usando una *honda* o *tirachinas*.

La Danza, como la de Santiagos aunque más breve y menos elaborada, consiste en un desarrollo danzado de varios sones que concluye con una pantomima dilatada de combate; de hecho, se suelen repetir algunos actores, coreografías y bromas. Aunque de manera poco explícita, se suele asimilar el bando del Rey Saúl como uno de Cristianos y el otro de Judíos, porque utilizan, además, las mismas máscaras y similares vestuarios, aunque menos adornados. El Gigante *Golhá*, lleva también una gran *cabeza-máscara* barbada, similar a la de los “cabezudos” mediterráneos.

Su aspecto gigantesco y talante (corazón) salvaje no es el único rasgo que vincula al *Golhá-Gigante* con los Gentiles locales. La pronunciación de su nombre es similar al término para “viejo”, *Gora* o *Gola* (según la variante dialectal, ZY) o para el gentilicio que refiere a los “antepasados” o “antiguos zapotecos” *Gorazah* (*gwłazh* ZY). Además en el cuento local sobre el *Golhá-Gigante* éste se presenta como un ser extremadamente fuerte, salvaje y “devorador de mujeres” jóvenes o fértiles, otro rasgo que connota a muchos personajes carnalescos, como los Catrines, los Viejos y de otros contextos teatrales como el otomí. El cuento comienza así:

Había un ser salvaje, que anda por los cerros, por los montes, llamado Golhá-gigante. Aquellos años cuando el Golhá-gigante vivía, dicen que mensualmente entraba en la ciudad de Israel a devorar puras jóvenes. Allí vivía el rey Saúl. El rey Saúl tiene ejercito y mandaba que vayan a matarlo con arma. Pero no pudieron los del ejercito matarlo porque el Golhá-gigante tenía su vestuario puro de bronce. El rey Saúl tenía su hija bajo llave porque ya tenía miedo de la hora que le va a tocar su hija; es una joven. Y el rey Saúl publica que quién va matar el Golhá-gigante y entregue su cabeza ante el rey Saúl será y va a ser su yerno. Pero ¿quién va a poder matar al Golhá-gigante? porque es un ser que nadie le puede tocar. Casualmente un muchacho que es pastor de ovejas pensó de platicar con el rey Saúl (...)

Aunque en ese cuento *Pastor David* no se presenta como “Hijo del Rey Saúl”, puede llegar a considerarse estructuralmente como tal (de manera similar a la Danza de Santiagos) porque se casa con su hija la princesa tras derrotar al Gigante de una pedrada en la frente. David corta la lengua de siete puntas del Gigante; gracias a la lengua y con la ayuda de sus tres perros, logra reivindicar su hazaña enfrentándose también a un oscuro y usurpador carbonero⁴⁴. Finalmente, David resurgirá de una enfermedad ocasionada por estos combates. Por otro lado, el Rey Saúl protagoniza numerosos cuentos, de gusto más popular, aunque también con interesantes vinculaciones con el mito mesoamericano de la vida de Cristo. Este Rey tiene la capacidad para entender a las bestias y a los pájaros; será un gallo, quien le alerte de un engaño por parte de su esposa. Aunque una correlación de los personajes de esta Danza con los de la vida de Jesús no es explícita, su comparación, a través de estos cuentos, podría llegar a proporcionar nuevas interpretaciones para esta danza y la de Santiagos.

⁴⁴ el carbón era el dinero de los Gentiles

Fotos Capítulo 5: Danza de Santiagos



Fotos 1 y 2. Sones iniciales de baile ante la iglesia. Santiagos en negro (fila este), Judíos en rojo (fila oeste) con sus respectivos abanderados en rojo, verde y azul. Bandera cristiana: amarilla y naranja con estrella y luna. Bandera Judía: roja con felino.

Fotos 3 y 4. Los Judíos retan y molestan a Santiago, le tocan la campanita del caballo.



Fotos 5. Santiago, emplazado en el lado norte.



Foto 5 bis. Caballo de Santiago adornado una campanita. (Los Judíos llevan también un caballo en el tocado y casaca- beles)



Fotos 6 y 7. Registro de los Vasallos Cristianos ante Santiago, emplazado en el lado norte.



Fotos 8 y 9. Embajada de los Cristianos ante el Rey Judío, emplazado en el lado sur. Al fondo los postes del Jaripeo.



Fotos 10 y 11. Llegada del Hijo del Rey con la cuerda que exhibe ante los Cristianos.



Fotos 12 y 13. Santiago, con su ejercito en el norte (sobre el eje E-O), baila con la cuerda, enlazado con cada uno de los Vasallos Judíos.



Fotos 14 y 15. Santiago obliga a los Judíos (los lleva de la oreja) a bailar con él enlazados por la cuerda



Foto 16. Varios Judíos juegan y “levantan” repetidamente al Hijo del Rey (sentado en la cuerda).



Foto 17. Unos Judíos animan a los otros en esa pantomima o “levantamiento chusco” del Hijo del Rey.



Foto 18. Pantomima del trago: tras el alzamiento del Hijo del Rey los Judíos “beben” unas cervezas. Sigue la pantomima del Caballo.



Foto 19. Pantomima del Caballo: cada uno de los Judíos se monta sobre otro y, ayudados por dos compañeros, se precipitan y embisten al Rey Judío.



Foto 20. Los Judíos embisten al Rey Judío, emplazado en lado sur. Éste los recibe con fuertes latigazos (usa un rebozo anudado).



Foto 21. El Rey Judío disuelve los consecutivos grupos de “embestida”. Los Judíos se duelen de los latigazos.



Foto 22. Durante alguno de los escarmientos, los Judíos se revuelven contra su Rey, lo prenden y azotan con látigo.



Foto 23. El Hijo del Rey huye, pero es encontrado y conminado a recibir los mismos latigazos.



Foto 24. Los Judíos abordan y se pelean a las muchachas; les peinan y regalan panes.



Foto 25. Los Judíos son expresivos pero mudos e interactúan con el público.



Fotos 26 y 27. Los Judíos se exhiben y posan para las fotos. Despliegan su impostura y gestos desarticulados que denotan su dudosa moralidad. Nótese el pequeño caballo que remata el tocado y los cascabeles en el pantalón. Se cruzan el pecho con collares de panes en forma de conejos



Foto 28. Algunos sones se bailan frente al municipio. La máscara del Rey Judío se parece al rostro del Patrón San Juan

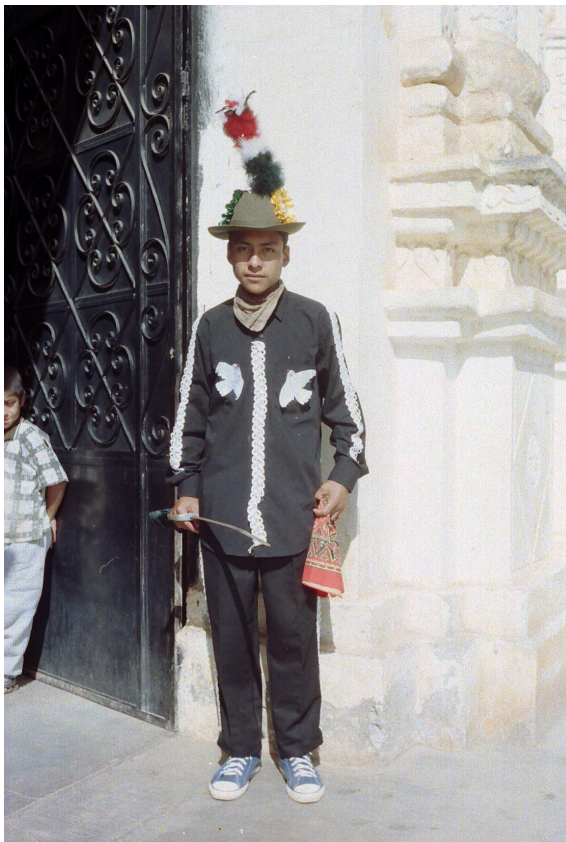


Foto 29. Danzante Cristiano



Foto 30. El Hijo del Rey

Capítulo 6

Danzas del Tema de la Conquista

En la Sierra Norte y específicamente en la Sierra Villalteca, existen varias danzas derivadas del tema de “La Conquista” de México. Estas danzas están vinculadas en distintos grados de proximidad, incluso de reciprocidad, con La Pluma del Valle. Estas versiones, además de mostrar relaciones interculturales entre regiones de Oaxaca, permitirán establecer nuevas interpretaciones sobre las variantes del Valle, e incluso perfilar el proceso de transformación, relativamente constante, que estas danzas tienen en contextos con mayor influencia urbana¹.

A diferencia de las elaboradas y dialogadas versiones *de Conquista* en el Valle o en la Costa Chica (Ramírez, 2003), la mayoría de estas danzas en la Sierra Norte son esencialmente bailadas, poco dialogadas o con argumentos elementales. Muchas divergen además en *Danzas de Aztecas, Indios o Apaches*. Sólo algunas dramatizan un conflicto; otras se integrarán mejor en el prototipo “carnavalesco”. Hay también una variante muy extendida *de Malinches* que merecerá una mención a parte. Aunque la mayoría de los *parlamentos* se ha perdido (o nunca existieron), en muchas intervienen Moctezuma, Cortés, las malinches, distintos “reyes”, “indios” enmascarados o emplumados, soldados uniformados, personajes con trajes acatrinados, castañuelas, etc. Algunas son importaciones o variaciones de la *Pluma*; otras son versiones “indigenistas” o de recreación “prehispánica”, introducidas a lo largo del siglo pasado por maestros y promotores desde distintos programas institucionales.

Una *Danza de Conquista* más convencional, con combates y personajes similares a los de *La Pluma*, se baila ya en pocos pueblos, aunque sí se mantienen muchas de las variantes que representan al bando acatrinado, como las danzas de *Malinches* o de la *Sota* (típicas del área de Zoogocho). Otras versiones que representan a unos *Indios* enmascarados o a *Aztecas* emplumados, sólo a veces en lucha contra otro bando, son aún frecuentes (en Lachirioag o Yaa) e incluso, algunas, se ha presentado en Los Ángeles. Las más difundidas son unas variantes de la *Pluma* (Yareni, Talea) y revisiones “indigenistas” relativamente recientes (como las de Tanetze y Yae). En las últimas décadas algunos maestros y promotores han recreado secuencias de danzas o pantomimas tradicionales y se presentaron algunos guiones y parlamentos nuevos sobre la Conquista y otros temas históricos, aunque siempre de manera efímera y puntual².

¹ Este intercambio de influencias urbanas en las danzas zapotecas de Conquista podrán ilustrar, a su vez, procesos similares de evolución en otras danzas mexicanas del género también insertadas en contextos urbanos o mestizos. Las danzas de esos contextos, aunque distintos o distantes, revelan analogías significativas, como se puede establecer en casos de Concheros, Apaches o Chichimecas del centro de México (Jáuregui y Bonfiglioli, eds. 1996).

² Además de la renovación “indigenista” de algunas danzas tradicionales, como las de Yae o Tanetze en los años 40, ha habido programas institucionales dirigidos a la “conservación” y “promoción” de las danzas en la

Al margen de esos casos de promoción cultural más reciente, la principal diferencia de las variantes de Conquista en la Sierra respecto de las modernas o modernizadas del valle, es su vinculación a un estereotipo, paradójicamente alienado y distanciado, aún así interiorizado, del “indio”. Ese estereotipo solapa distintas tradiciones de representación, por ejemplo, la del indio como “salvaje” -que vincula, a su vez, un vasto imaginario occidental con este género de danzas americanas³-, con otra perspectiva local y mesoamericana, de extrañamiento y “alienación”, no sólo de la ancestralidad sino de determinados rasgos constitutivos de la identidad personal. En este sentido, estas danzas de “salvajes” y otras del repertorio local se asemejarán a otras danzas “carnavalescas” de diversos lugares de México y de la región (como las de *Chichimecas* o *Mecos*, *Rayados*, *Apaches*, *Tiznados*, *Negros*, *Cuanegros*, *Lacandones* etc.⁴) que, aún conformando todo un sub-genero carnavalesco de Conquista, deben ser analizadas en función de su contexto y repertorio particular. Varias de estas versiones “carnavalescas” de Conquista son, por otro lado, opuestas a las más modernas, de promoción cultural y de revisión histórica, aunque mantienen cierta reciprocidad con la Pluma en el Valle que servirá para su mutua interpretación.

Estas representaciones zapotecas de “indios excéntricos” han divergido o guardan relación con otras danzas *chuscas* en la Sierra, como las danzas de *Cavernícolas*, *Mechudos* o *Salvajes* que continuamente se inventan o resurgen en algunos pueblos (por ejemplo, Yalalag, Yatzachi o Solaga tienen repertorios especialmente vivos). Paradójicamente este estereotipo excéntrico se podría igualmente ubicar en el origen, ya desdibujado, de algunas versiones de *Malinches*, particularmente poco belicistas, que, a pesar de constituir uno de los principales emblemas culturales de la Sierra, muestran un proceso similar pero inverso: de representaciones de la alteridad han pasado, o aspiran, a ser emblemas de identidad étnica y moral, al igual que sucede en la Pluma.

Distintas versiones de *Malinches* y de *Apaches* -como también se conoce a la de *Indios* de San Juan-, se bailan en toda la Sierra Noreste. En esta región, las danzas de *Arcos* en el distrito mixe y otras similares, sobre todo las de *Aztecas*, se refieren a distintas representaciones y dilemas de la “otredad” (una “otredad” personal, no sólo colectiva) más que a una dramatización de la Conquista o exaltación romantizada de un bando “indígena”; se verá, sin embargo, cómo en un nivel simbólico profundo estos tópicos están, de nuevo, relacionados. Esos protagonistas o danzantes extravagantes, *tiznados* o *locos* (como los aztecas de Quiavini o de versiones anteriores de la Pluma, algunas incluso parodiadas, ver Parsons 1936:261) tienen más que ver con los distintos *Negros* del repertorio regional (incluso con los *Judíos*) que con los primorosos integrantes de la Pluma en Santa María o los Moros de San Juan.

Sierra, así como de nuevos proyectos teatrales a través de un grupo de mediadores indígenas, especialmente activos en los años 80 y 90. Además de algunas representaciones escolares organizadas por maestros, estos promotores reescribieron algunos parlamentos y presentaron puntualmente obras teatrales sobre la Revolución, la Conquista en la Sierra, los mártires de Cajonos, etc. En archivos de la DGCP-unidad Oaxaca.

³ El estereotipo del “indio”, vinculado a uno del “salvaje”, enraizado en el imaginario occidental (Bartra, 1996) adquirió nuevas connotaciones y paradojas en la formación de la identidad nacional mexicana que se traslucen y recrean, especialmente, en este tipo de danzas o también en la de Moros.

⁴ Ver, por ejemplo, descripciones de Chichimecas, Apaches o Rayados en Bonfiglioli, 1996, de Aztecas y Mecos en Sepúlveda, 1982, o los personajes de Lacandones en Reifler 1986 o Chichimecos en Galinier 1990.

La *Danza de Indios*, o más bien, la utilización de esa etiqueta es cada vez menos frecuente en la Sierra. La versión de San Juan se ha representado con menos asiduidad en los últimos años, aunque no se aducen motivos particulares para su retroceso y no se descarta su próxima reposición; es además una de las danzas importantes, que requiere de muchos participantes y se representa sólo en las fiestas mayores de la comunidad. Esta versión sí representa un conflicto entre Indios y Soldados, aunque su argumento y la caracterización de los personajes es difusa. Como otras danzas carnavalescas, ésta se centrará en la escenificación de una noción cultural de “persona”, entreverada en la ambigüedad que connota a ambos bandos, mediada por un particular proceso de identificación siempre distanciada.

Como se comentó en el cap. 1, este tipo de danzas se difundieron desde el principio de la colonia por América y experimentaron diversos procesos de transformación y recreación, especialmente durante el siglo XIX. Además de revelar la difusión de unas ideologías políticas y culturales, inicialmente desde los centros urbanos y mestizos hacia las poblaciones indígenas rurales, se mostrará esa adaptación y recreación ideológica en las concepciones locales, no sólo sobre la identidad étnica, sino sobre su proceso de construcción y manifestación, así como de la propia noción de conflicto. Pero, sobre todo, en este contexto indígena concreto, las danzas bélicas adquirirán una dimensión moral y comunitaria que, aunque siempre referente a situaciones históricas y políticas particulares, se basan, sobre todo, en una noción cultural de la de la identidad personal y de su constitución.

Antes de describir la *Danza de Indios* de San Juan, también conocida como de *Apaches*, se debe incidir de nuevo en la desigual y especialmente exigua difusión que en esta área de la Sierra tuvo el castellano hasta mediados del siglo XX. Aunque el término “indio” siempre estuvo peyorativamente connotado en las relaciones de los indígenas serranos con mexicanos y mestizos, esta connotación adquirió una mayor dimensión a mitad de siglo, cuando esas relaciones se intensificaron a raíz del auge de la educación, de la emigración y de una sustitución institucional de ese apelativo por el de “indígena”, junto con una progresiva introducción del genérico “zapoteco”⁵.

Hasta entonces -e incluso ahora- los “Indios” de las danzas eran unos personajes tan distanciados como los “Soldados”. Sin embargo, esos grados de alienación son siempre relativos y ambos bandos guardan inquietantes similitudes no sólo con unos ancestros o *gentiles* - unos *antiguos zapotecos* por “cristianizar”- sino que, sobre todo, comparten rasgos ocultos, extrañados pero esenciales, con algunos de los sanjuaneros actuales. Se verá en que aspectos de la cultural local y de la representación de sí mismos se establecen esta conexión entre y con los dos bandos, no sólo por parte de los actuales habitantes de la

⁵ Ver Cap. introd. para los cambios recientes en la situación educativa y lingüística, así como de la presencia institucional en esta región. Como señala De la Fuente, aún a mediados del siglo pasado “no se usa el término *mestizo* y el término *zapoteco* no es conocido por todos, así como el término *indio*” (1965:40). Como se comentó, el término *indio*, acompañado de *yope*, es uno de los insultos recurrentes que los mexicanos, mestizos y “castellanos villaltecos” dirigen a los monolingües o conservadores. Estos despectivos y su intercambio, casi ritualizado entre villaltecos y otros pueblos de la región (y sus respectivas facciones, no sólo mestizas y castellanas, también mixes y chinantecas), pueden haber evolucionado, de una alusión a un carácter esencialmente étnico o lingüístico a otro basado más en la en factores económicos o de clase aunque, de nuevo, los dos ámbitos suelen coincidir.

comunidad, sino también de muchos de sus emigrantes, partícipes en distintos aspectos de la vida nacional, incluyendo ahora también el ejercito.

Como se podrá comprobar en distintas variantes de estas danzas de Conquista, la exaltación del valor o la fiereza del bando “Indio” ha ido aumentando en proporción a la de su estigma. Esta exaltación también ha resultado necesaria para dar continuidad a un combate cada vez más desigual ante el fortalecimiento dramático de unos Soldados, que ha sido proporcional, a su vez, a una presión económica y política, incluso militar, en la región. Esta presión (por transformarse en “otros”) o la desigualdad entre bandos ha derivado en unas nuevas reivindicaciones de victoria India. Sin embargo, como se propondrá, esta definición categórica en los desenlaces resultaba antes menos relevante porque tanto un bando como el otro no eran representaciones de identidades locales. Más bien, sí lo eran, pero en un modo especular o invertido, como reflejos siempre distorsionados o poco controlables de sí mismos. Esta difuminación entre bandos era, en efecto, más evidente en versiones anteriores de la danza, como la reseñada por De la Fuente (1949:283) en los años 40:

“En la fiesta de Santiago o en la del Rosario se organiza el juego de “Los Indios” con dos núcleos, formado uno por “soldados” con fachas y uniformes estafalarios, y otro por “indios”, embijados y emplumados, de acuerdo con la concepción local-regional de un cierto indio. Portan los primeros unas armas ficticias, los segundos lazos, y ambos cohetes que encienden y se arrojan mutuamente, haciéndose prisioneros. Los casos de actores y espectadores lesionados no son extraños”

Por otro lado, la introducción del término “apache”, afianzado por la televisión y por otras representaciones y danzas mexicanas, ha servido para disociar, aún más en las últimas décadas, a esos personajes estafalarios de sus actores, unos nuevos “indígenas” y “zapotecos”. Este proceso -como se verá, inverso al de la Pluma de Santa María o, incluso, al de la Danza de Malinches- de creciente adscripción a una identidad “indígena”, que no “india”, está igualmente connotado por caracteres “nacionales” o “castellanos”, es decir, siempre alienados. Es precisamente esta distancia, proporcional a la apropiación de esos rasgos, la que va a definir la particular “identificación distanciada” o “reflexión distorsionada” que los sanjuaneros hacen de sí mismos y de los personajes de sus danzas y que iluminará, a su vez, la que los teotitecos, de manera menos obvia, establecen en la Pluma.

6.1. La Danza de Indios.

Esta *Danza de Indios* de San Juan es diferente, aunque con similitudes, de una versión de *Conquista* extinguida del repertorio local hace unas décadas (*murió el maestro y se perdieron los sones*)⁶. Existen también versiones de ambas, aunque siempre particulares y propias, en los pueblos vecinos.

Este espectáculo se compone de una parte danzada en varios sones, ejecutados sólo por el bando de los Indios en el atrio, seguidos de un “juego” o confrontación mímica con los Soldados, esta vez no definidos ni como Cristianos, ni como Españoles. El bando de los Indios, caracterizado de manera extravagante, es pues el único que se puede definir o identificar como de “Danzantes”, al igual que sucede en la Pluma y los Moros.

La adscripción emocional de los sanjuaneros a estos bandos resulta especialmente ambigua, como se mostrará a lo largo de la descripción y también en lo referente a un proceso de construcción de la identidad, no sólo étnica o colectiva sino personal. Aunque esos Indios estafalarios tienen “aparentemente” poco que ver con los actuales lugareños, si compartirán (“intrínsecamente”) una serie de rasgos o valores esenciales. De hecho, a pesar de la evidente extrañeza de sus emblemas, muchos participantes insisten en ubicar sus acontecimientos y personajes en lugares y tiempos de la región; Además, éstos, como se verá, no resultan en efecto ni tan ajenos ni tan distantes de “una realidad” cotidiana.

Además de por su puesta en escena, este espectáculo, como los otros, será ulteriormente interpretado en base a unas relaciones simbólicas entre personajes, no sólo teatrales o del repertorio de danzas sino también del ámbito narrativo o de la mitología local, como el, ya comentado, de los *salvajes* o los *gwzha*'. También se compararán estos sucesos con los relacionados en torno a una “fundación del pueblo” y con personajes correspondientes no sólo a distintos tiempos o “ámbitos de realidad”, sino a distintos tipos o “índoles de humanidad” con los que, aún así, se establece una interacción relativamente cotidiana.

Esta danza, como la de Santiagos o la Pluma, destaca por la particular tenacidad y constancia con la que aparecen temáticas recurrentes o, como se les ha venido llamando “mitemas dramáticos”; acontecimientos y seres aparentemente teatrales (mitológicos, si se quiere) pero conectados, en varios aspectos a analizar, con la vida social.

Los Indios llevan penachos de plumas *de diferentes pájaros*, una falda corta con vuelo, calcetines deportivos y huaraches. Visten camisetas comerciales de colores o deportivas, con diseños o publicidad que sobreponen a unas camisas a modo de chaleco. Usan máscaras de madera o cartón de diferentes animales, zorro, perro, gato, lobo, águila, coyote, burro, puerco o, según se expresa, *variedad de animales*. Su Rey usa capa y una máscara de aspecto felino que, a pesar de su oscuro bigote, muchos insisten en definir como “de mujer” (*pero mucho, mucho si tiene la cara de mujer*)⁷. Aunque pueden tirar

⁶ Quizá también, o más precisamente, por su cariz poco “indigenista” o que resultaba ya, en las últimas décadas, demasiado contradictorio, quedando soslayada en el repertorio hasta su desaparición.

⁷ Además de la ambigüedad de género que caracteriza a muchos personajes de estas danzas, las Danzas de Conquista suelen integrar a una o varias malinches o, en algunas versiones de Apaches, por ejemplo de Guerrero, a una “reina”, otra versión de la Malinche. La máscara de este Rey, su ambigüedad de género o de

algunos cohetes, el arma emblemática de los Indios es la cuerda o *reata* (en otras danzas locales es el arco). Esta ropa se puede considerar estrafalaria desde la perspectiva local y el uso de la falda, al igual que en los Moros, produce vergüenza o reticencia en algunos danzantes. Como se verá, los zapotecos mantienen una relación no sólo metafórica sino metonímica con el vestir; la ropa constituye a la persona, en su corporalidad y moralidad.

Los Soldados visten pantalones y camisas oscuras o bien uniformes o prendas militares en pardos o de camuflaje; algunos usan gafas de sol y botas. Llevan rifles de juguete o fogueo y cohetes. Los soldados ya no resultan tan “fachosos” como en anteriores versiones; los Indios tampoco van “embijados”, pero tras las escaramuzas todos quedan muy *enlodados*, con heridas y quemaduras de importancia, sobre todo los Indios, *como llevan faldas los cohetes se les meten dentro*.

Este grupo de Indios, como los de pueblos vecinos (también enmascarados o completamente cubiertos de flecos o plumas, como en Yaa o Lachirioag), se presentan en un modo aún más extrañado que los Aztecas en el valle o que los Moros, con quienes comparten, sin embargo, varios emblemas excéntricos (faldas, plumas, cierto dinamismo y gestualidad). Los Soldados, por el contrario, nunca son identificados como unos “españoles” sino como *un ejército* genérico, similar al mexicano en la actualidad, pero sin el detalle que tienen, por ejemplo, los escuadrones que intervienen en los Moros. Sólo algunos maestros, emigrados y progresistas, alegan su vinculación con otras danzas de Conquista o con el imaginario que rodea a ese tema. Por otro lado, las jerarquías o personajes dentro de cada bando no son explícitas, aunque cada uno cuenta con un Rey y un Capitán respectivamente.

Los Indios sostienen coreografías armónicas de danza que ejecutan y coordinan con propiedad en el atrio de la Iglesia. Aún así, sus movimientos, como los de los Campos Moros y algunos otros por comentar (Mixes, Viejos, etc.) son amplios y dinámicos, con grandes brazadas, saltos, sacudidas de cabeza, incluso meneos, sino indecorosos, poco ortodoxos. Aunque mantienen el orden y la compostura durante esas secuencias de danza, la pierden y se descontrolan en sus gestos e itinerarios durante las persecuciones y luchas con los Soldados cuya puesta en acción se considera especialmente humorística. A pesar del carácter de *juego* que tiene este enfrentamiento, los participantes asumen su tarea con formalidad y *seriedad*, como en cualquier danza o “promesa” a los santos.

En su condición de “Danzantes”, los Indios denotarán una identidad quizá no más correcta o convencional que la marcialidad, siempre avasalladora, de los Soldados, pero sí más rica o conducente (incluso productiva) que la de este Ejército, que no baila y sólo se coordina en marchas, ejercicios y agrupaciones. El carácter enajenado de estos Danzantes, no sólo por sus vestuarios sino también por la conmoción que caracteriza a sus movimientos y actuación, se considera risible o cómico, en tanto que extrañado de los patrones habituales de compostura y acción. Es asimismo un estilo de movimiento y de pasos que recuerda al de otros Campos del repertorio carnavalesco regional, incluso mesoamericano, como otras danzas o emblemas de *locos*, *borrachitos*, *cojos*, etc.: también recuerda al de los Apaches de las danzas, por ejemplo, costeñas, con su baile agachado, “rastreando” la tierra o en especial contacto con ésta.

naturaleza es similar a la del “comanche” otomí, Galinier 1990:253, ser andrógino en las versiones de algunos pueblos y “esposa del diablo” en otros de esa región.

Algunos precisan que este espectáculo, no sólo es similar sino incluso importado de Yalálag y, aunque no tiene *parlamento*, como la pantomima reseñada por De la Fuente, sí contiene una estructura narrativa o *historia* propia, si bien aquella matriz no tenía (o había dejado de tener) música y danza, según explica uno de los danzantes más veteranos:

Los viejos de San Juan pues fueron muy listos, captaron eso. Entonces no traían sonos sino que de aquí se sacaron los sonos, cómo se tiene que bailar, y buscar los pasos. Pero tiene su historia, tiene su historia pues. Y cada vez que ponen esa danza de los indios, los apaches digamos, no?, entonces ya al fin de bailar, entonces ya sale un capitán del ejército, entonces ya empiezan a platicar con el rey de los apaches, y el capitán del ejército, empieza a discutir, como que discute, no?. Y el rey de los apaches también. Si, a fin de cuentas, el ejército manda que maten esos, pues, si, le echan cuetes, le echan ((contiene risa)) hijole y se caen, no? como si se están muriendo, ((risas)), hasta le tocan diana, ((risas)).

Como se desprende de este comentario, aunque la representación no tiene parlamento, la *historia* o argumento central se referirá, como en otras danzas, a un enfrentamiento *por tierras*. Aunque el desarrollo de la pantomima, una cadena de ataques y respuestas, es esencialmente mímico -incluso “mudo”, como la particular caracterización de muchos personajes de estas danzas-, el principal desafío, entre el Rey y el Capitán, es interpretado, por este danzante, como una *discusión* o enfrentamiento discursivo. Esta evocación de los enfrentamientos, caídas e imitaciones de los actores genera risas en este comentarista y se consideran especialmente cómicas, al igual que todo aquello que es “excesivamente actuado” o dramáticamente recargado en los patrones de interacción o presentación personal. Se incidirá también en el carácter risible que se atribuye a ciertas actuaciones, sino específicamente malignas u ofensivas, sí asociales o nocivas, en tanto que agresivas o descontroladas en los efectos o “impresión” que producen en distintos niveles interactivos. Estas improntas -ya sean de exceso, descontrol, falta de prevención o alerta en la actuación o en la interacción- se relacionarán con las que se consideran incorrectas en una presentación cotidiana de la persona y ambas se analizarán en función de sus consecuencias en un contexto u orden de la realidad más amplio, (ver cap. 10 sobre meta-interacción).

Más abajo se compara la interpretación de este danzante anciano respecto a las que ofrecen otros participantes más jóvenes o agentes progresistas. Aunque ambas tendrán elementos comunes, se establecerán diferencias o matices en sus interpretaciones, por ejemplo, respecto del origen o surgimiento del conflicto u ofensiva de los Soldados, o de la trascendencia de la respuesta o reacción de los Indios. Aún así, todos destacan varios puntales dramáticos: la captura y muerte del Rey y la furibunda reacción de los Indios⁸.

La reciente adición coreográfica y musical asimismo resulta relevante, en tanto que otorgará a estos “Indios” un estatus de “Danzantes”, con implicaciones morales y simbólicas que antes no tenían, similares, por otro lado, a las de ese bando en la extinta versión bailada de la *Conquista* o en la Pluma. Las coreografías armónicas, siempre a partir de filas, de la primera parte de la Danza recuerda los sonos que recrean el “esplendor” de la “corte azteca” en esa danza del valle o la avenencia y valor de los Moros;

⁸ Otro participante, resume de manera parecida el desarrollo de la pantomima: *Todos los soldados se reúnen, logran agarrar al rey, los rodean y los matan, con puro balazo, sólo que acá lo hacen con cuetes. Matan al rey, por eso se enfadan más los indios.* Las vejaciones gestuales a las que se somete al Rey resultan similares a las que se infligen al Cardenal en los Moros, a Santiago o al Rey Judío. Se asemejan también a numerosas improvisaciones, esencialmente mímicas, en muchas danzas mexicanas; ver, por ejemplo, las similitudes en el maltrato del “embajador” en los Santiagos de Ixáyotl, Estado de México (Jáuregui 1996:182-3).

pero ahí llegan los Soldados y empiezan a agarrar a los Indios. Se desarrolla entonces una pantomima de lucha, con asaltos de cohetes y captura de prisioneros, más caótica y expandida que otras secuencias o espectáculos, no por ello menos definida argumentalmente.

Como en esas danzas, a pesar de la obvia superioridad numérica y en armas de los militares, así como de la muerte del Rey Indio -esta vez sí dramatizada-, la Danza concluirá con una difuminación del conflicto, no tanto con el establecimiento de una clara victoria o derrota, sino con la equiparación del bando Indio, más débil en número y armas, al de los Soldados; algunos participantes llegarán a aludir a un regreso al orden o estado inicial, en el que los Indios recuperan su posición y territorio amenazado.

Así, a pesar de que lo que antecede podría considerarse una visión general o más convencional de la danza, algunos jóvenes y progresistas ofrecen otra interpretación algo diferente, incluso contradictoria, con tintes más explícitos o reivindicativos de la victoria India, análogos a los que se vieron en la Pluma. Por ejemplo, ésta es la interpretación ofrecida por un danzante joven:

Había un grupo de indios, que estaban aparte, y otro grupo de soldados. Resulta que los indios se dieron cuenta de que ya los soldados, ya se estaban apoderando de mucha tierra, ya querían entrar en territorio donde estaban los indios, los indios fueron en busca de los soldados. Pero ellos traían máscaras pues, de animales, mataron animales y ponían la máscara. Todo, de lobos, y zorros, de perros, de gatos, de águila, diferentes animales traen. Y luego fueron en busca de los soldados, y ellos traen su reata, con reata es como si ellos tuvieran rifle, pero es con la reata. Con ellas ya agarraron a los soldados, con reata y con eso los ahorcaban, los mataban, y ahí se caían muertos. Y ya también los indios, cuando los soldados le aventaban los cohetes o las pistolas, porque ellos también tenían, pero de vez en cuando, siempre salen ganando los indios. [---]. No se mueren muchos indios, se mueren como dos o tres, no más. Lo que hacen es corretear a los indios. Los soldados corretean a los indios hasta atraparlos, ya después los encierran, en una cárcel. Pero los indios como son fuertes, en esa época, ellos, rompen todo lo que había ahí, , porque las casas eran de palos, no eran de fierros como ahora. Rápido las rompían, ya después lograron salir. Con eso no más, ya después cuando vieron los soldados que ya los indios eran más fuertes que ellos pues, ya después los indios se apoderaron de las tierras de los soldados. Ya se fueron desapareciendo muchos soldados. Ya los Indios se fueron a vivir allá en las tierras de los soldados. [---] Pero más que no sabemos en qué época, en qué año, no más que eso no sabemos, porque los viejitos no saben.

De este discurso se puede destacar, en primer lugar, la exaltación del arrojo y valor extremo de los Indios, que salen *en busca* de los Soldados, a pesar de haber sido ellos mismos el objeto de la invasión. A los Indios se les atribuye, además de fuerza, una extraordinaria fiereza aparentemente vinculada a sus máscaras animales o, más bien, a los propios animales⁹. A pesar de una evidente inferioridad, sus reatas resultan tan eficaces como los rifles y cohetes o incluso más; aunque los Indios son aprisionados y varios

⁹ Además de recreaciones o evocaciones a los prehispánicos “caballeros águila” o “jaguar” en varias de estas danzas mexicanas (también de esta región, como la de Lachirioag), en algunas se hacen también los penachos o máscaras con restos o elementos animales, para dotarlos de un carácter más asilvestrado y “aterrador”, acorde también con el estereotipo canónico y occidental del “salvaje”. Bonfiglioli (1996:108), por ejemplo, menciona como los “chichimecas” del Bajío dejaban correr por su rostro la sangre de las aves con las que hacían sus penachos. Pero, como en esta danza, esos elementos se podrían haber usado no sólo para transferir “mágicamente” un carácter o fiereza animal sino, de manera inversa, para evocar eso poderes personales o esencias anímicas animalescas, incluso un “alter ego” animal. Estas máscaras de San Juan son de cartón pintado y no resultan muy realistas o feroces; de hecho incluyen la *variedad* de animales, también domésticos, que se mencionaron en el Cap.2 (ver también el Cap.10) como transformaciones de la persona.

“mueren”, incluyendo al Rey, no sólo *salen ganando* sino que se *apoderan* a su vez de las tierras de los Soldados que *se desaparecen*.

Aunque nunca se llega a establecer una ubicación precisa de los sucesos o un parentesco con estos personajes -como sí se hará en otras danzas, por ejemplo, la de Negros-, no resulta inconcebible que pertenezcan a un pasado local. Sólo esa distancia explicaría, además, la extrañeza de múltiples detalles, la ausencia de armas y metal, la supremacía de las cuerdas frente a las pistolas o la ambigüedad genérica del Rey; y, sobre todo, explicaría también la animalidad o “naturaleza” extrañada de los Indios, con su portentosa fortaleza y poder.

Algunos indicios, sin embargo, o su relación con otros aspectos de la mitología y la narrativa local, relacionada principalmente con los *salvajes* y los *gwazha*’, permitirán ubicar estos sucesos y personajes no tanto en un pasado, sino en una dimensión ontológica diferente, similar a la que se establece dentro del marco dramático del escenario. Aunque de carácter más “real” o positivo que la noción occidental de “ficción”, ésta dimensión se asemeja a la de los sueños (así como a la de un ámbito, o disposición contextual, en el que acontecen sucesos o encuentros extraordinarios), pero tiene siempre efectos palmarios en la vida cotidiana. De hecho, ese “desconocimiento” de los ancianos respecto a la ubicación de lo representado en la danza no sería fruto de una ignorancia u olvido sino que, más bien, su importancia no radica en ser un suceso del “pasado”, sino en su trascendencia práctica o representación en el presente.

Se verá, además, como los sanjuaneros contienen dentro de sí una esencia primordial o “inherencia ancestral”, que reside en el interior de toda persona y se manifiesta, a su vez, en esos ámbitos más opacos de la realidad. Esta esencia vincula a los sanjuaneros, no sólo emocional o ideológicamente con sus antepasados, sino de manera práctica, interactiva y cotidiana. Esa relación, lejos de ser de “identidad” o acuerdo, es de “tirantez” o alteridad y requiere, en muchos casos, de ofensivas o embates rituales, análogas a las que se escenifican en las danzas bélicas.

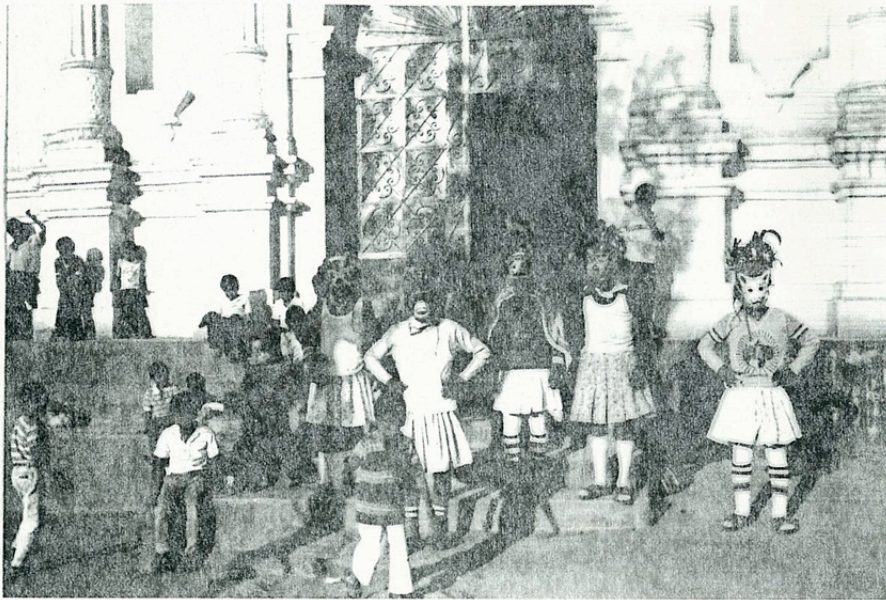
Esta particular relación con lo “ancestral”, fundamentalmente de “alienación” pero, proporcional, además, a una apropiación también en general de lo ajeno, explicará en mejor medida que las interpretaciones “indigenistas” y sus invocaciones, muchas paradojas entre la reivindicación de una identidad étnica y su puesta en escena, tanto en ésta como en otras representaciones.

Más que por la influencia, con distintos grados de concreción o afirmación, de esas corrientes “indigenistas” -tempranas o recientes-, o que por una tendencia -bien popular y espontánea, bien institucional-, a tergiversar el drama de la Conquista, lo escenificado en ésta y otras danzas locales no puede ser sino una representación de un “mundo al revés” a analizar. También, la estructura y evolución de esta Danza, como en otras ya presentadas, revela o contiene las ya mencionadas estrategias dramáticas de “anulación del conflicto” (Gutiérrez Estévez, 2006), mediante las cuales la muerte de un Rey puede transformarse en victoria, o un peligro inminente en su evaporación. Del mismo modo (o por los mismos mecanismos conceptuales) los registros orales que se analizarán a cerca de la fundación del pueblo o de la Conquista de esta región de la Sierra por las tropas de un “Cortés”, se llegan a convertir, por las mismas pautas narrativas y conceptuales, en “un desayuno campestre”. Pero son, sobre todo, otras explicaciones o interpretaciones a cerca de sucedidos y trances

cotidianos, de problemas sociales o personales, de nociones a cerca del mundo y la enfermedad, los que ofrecerán nuevos parámetros de análisis de estas danzas locales que, aunque son representaciones aparentemente poco mudables (o *costumbres*), constantes en el tiempo y en amplias áreas culturales, pueden establecer, como se verá en este caso, conexiones con el contexto social y simbólico en el que se desarrollan.

Además de las similitudes de esta Danza con el *juego* de Yalálag, en cuánto al ímpetu y la virulencia de los enfrentamientos, esta representación comparte elementos estructurales con otras danzas bélicas, en el énfasis en los acosos y persecuciones que trascienden el escenario, en los encarcelamientos o capturas y, sobre todo, en una organización jerárquica, no sólo “dual” sino -como se comprueba en base al repertorio local-, permanentemente “desdoblada”, como se concibe no sólo la danza respecto de la realidad, sino también la persona o el mundo.

Otros “mitemas dramáticos”, sin embargo, serán más propios de las danzas carnavalescas en particular: la persecución y sacrificio de algunos personajes o la predominancia de caracteres chuscos o de “naturaleza” grotesca, derivados de la articulación o combinación de tres factores fundamentales: la alienación de su identidad personal o individual (ya sea en su carácter étnico o moral), la ambigüedad corporal (similar a la anterior pero concretada en la animalidad, la ambigüedad de género o la vejez) y la incorrección discursiva o comunicativa, representada por una subversión, exceso o ausencia de habla. Es decir, este espectáculo, como otros más específicamente “carnavalescos”, no sólo reflexiona a cerca de las tensiones de una identidad étnica o histórica sino sobre todo moral, entre distintas “naturalezas” o “índoles de humanidad”, todas con unas improntas o intervención en la vida cotidiana. Más adelante se indagará en ulteriores intersecciones semánticas y temáticas no sólo entre las danzas bélicas y las carnavalescas, sino también entre sus equivalentes en otros géneros dramáticos, de interacción social y con lo sobrenatural.



Bando de Indios con máscaras de animales. El Rey con máscara felina y afeminada

6.2. La Danza de *Malinches* (o de *Coloquios*)

Existen distintas versiones de una Danza de Malinches en la Sierra Norte, así como algunas variantes en otras regiones de Oaxaca, y en toda Mesoamérica, donde es un personaje recurrente incluso en danzas aparentemente no relacionadas con el tema de la Conquista¹⁰.

Las versiones de la Sierra y, específicamente las de los pueblos de la región villalteca se mantienen muy vigentes y resultan similares, tanto entre sí como respecto al caso de San Juan. Todas se caracterizan por la inclusión de niñas en el repertorio. Algunas variantes de esta comarca se conocen también como Danzas de *Coloquios* y se caracterizan por una enunciación o diálogo sobre temas eminentemente religiosos, típicamente evangelizadores. Esta denominación de la Danza y algunos rasgos a comentar (como su *campo*) permitirá, por otro lado, relacionarla con otras danzas o géneros dramáticos zapotecos. Con todo, por lo que se ha podido indagar en la zona, el *parlamento* de la versión de San Juan, específicamente relacionado con los personajes que intervienen en la Danza, es bastante particular sino excepcional¹¹.

La mayoría de estas danzas en la región suelen ser interpretadas por niños y niñas, menores de 12 o 13 años, en vez de por jóvenes solteros o adultos varones como es habitual. Es una de las pocas danzas-dramatizadas en la que bailan mujeres. Las zapotecas bailan sones tradicionales en contextos privados, por las fiestas del ciclo anual y sobre todo vital; por el contrario, raramente actúan en danzas públicas, dramatizadas o dialogadas, excepto en

¹⁰ Harris (1996) ofrece una visión panorámica de danzas mesoamericanas en las que intervienen la figura de un/a o varios/as Malinches, como la Pluma en Oaxaca, la Turíacha en Michoacán, los Huastecos en Guatemala, los Matachines en Nuevo México, así como en distintas versiones de Puebla y Veracruz, las de *Acatlaxqui*, los *Voladores* o los *Negros*, etc. Se podría incluir la versión totonaca de Santiagueros en la que aparece *Gallinche* (Ichon 1969:358). Aunque muchas veces interpretada por un actor varón, Harris retoma la premisa que Bode observó en Guatemala (1961:234), donde “las Malinches” han pasado a significar cualquier papel femenino, normalmente de princesas o reinas, aunque aparecen también, según se verá, como esposas o amantes de otros “reyes” y personajes, a menudo Viejos. Su carácter no sólo femenino, sino también travestido o ambiguo será fundamental en su interpretación. En Oaxaca, como en esos estados, además de en danzas específicas de Malinches, la Pluma u otras explícitamente relacionadas con la Conquista, este personaje se podrá relacionar también con las *Maringuillas*, *María Rositas* o *Mingas*, personajes a menudo transgresores, a veces duplicados o en pareja. Éstas aparecen en la Costa o la Mixteca interpretando a esposas o amantes de ricos hacendados o Caporales, a veces claramente identificados con Diablos, como la de Collantes (Méndez, 1994). Su relación con las danzas de Viejos y el repertorio carnavalesco será ulteriormente analizada.

¹¹ No todas las llamadas Danzas de Coloquios coinciden en uno de los rasgos más emblemáticos de las Danzas de Malinches de esta región, es decir, la participación de niñas; aún así, todas desarrollan un parlamento religioso. Por lo mismo, la Pastorela de San Juan es también conocida como *El Coloquio*, con un parlamento evangelizador, aunque perteneciente a un género literario diverso. A pesar de esos diálogos (que en algunos casos llegan a parodiarse), varias de estas danzas zapotecas retienen una teatralidad no estrictamente evangelizadora, habitualmente desarrollada por personajes puente entre este prototipo y otro más carnavalesco, como se verá en algunas danzas de Viejos. Existen, por otro lado, algunas versiones de Malinches parlamentadas, pero específicamente relacionadas con la Conquista, en Veracruz (Anguiano y Munch, 1978)

casos de bailes con sones tradicionales recientemente recreados para la promoción folklórica o cultural¹².

A pesar de la vinculación de la Malinche con el tópico de la Conquista o de una intervención (normalmente sólo nominal) de personajes como Moctezuma, estas representaciones de la Sierra tienen hoy una escasa conexión con esa temática excepto en una distante representación de rasgos “españoles”, ya mas bien “acatrinados” o “alienados” de manera casi genérica. Este tipo de alienación, como se vio, denota asimismo a los Aztecas (o a distintos “Indios”) pero también a los propios “ancestros” locales. Por otro lado, estas danzas serranas de Malinches tampoco representan un conflicto, ni un enfrentamiento armado, aunque muchas de estas versiones sí se articulan en dos “bandos”, en este caso de niños y niñas. Esta dualidad sería no tanto antagonica o complementaria sino, según precisa Gutiérrez Estévez, de “mutua implicación” (2006:31). Este desdoblamiento, además de en referencia al tópico teatral, más que histórico, de la Conquista, permitirá incluirlas en un prototipo más bélico que carnavalesco. Aún así, cabe recordar que esta clasificación es sólo metodológica y permite ilustrar, precisamente, las constantes “infiltraciones”, que no se dan sólo entre géneros teatrales zapotecos, sino también entre “realidades”.

Esta Danza de Malinches -junto con la del Huenche-Nene, con la que guarda una estrecha relación- está difundida en la región y es -con esa- una de las representaciones más populares de San Juan. Se considera una danza *chula*, *linda*, sobre todo entre las madres que valoran el virtuosismo de los pequeños danzantes. Todos admiran el colorido de los vestuarios y el vivo baile con cintas que se enlazan a un poste como en el “palo de mayo” europeo (también de algunas danzas de Negritos, por ejemplo de Puebla). Los niños entrenan durante varias semanas con el maestro hasta alcanzar un alto grado de perfección. Mucho público -especialmente compuesto por estas madres y sanjuaneras, habitualmente reticentes a presenciar las dilatadas danzas- asiste a todas sus jornadas, a pesar de que se representa con asiduidad. También satisface a vecinos progresistas y católicos adeptos, a quienes suele contrariar la temática de otras danzas o sus secuencias más chuscas¹³. Tampoco requiere de un escenario expandido, por lo que conviene igualmente a los varones jóvenes que no ven relegado el Jaripeo.

¹²En algunas danzas zapotecas participan niñas (la Pluma, el Huenche-Bdao, a comentar) y, en casos más excepcionales, mujeres adultas (como unas “abuelas” en Guiloixi); sin embargo, los papeles femeninos son habitualmente ejecutados por hombres travestidos. Además de en los bailes privados, algunas serranas participan en festivales o encuentros institucionales, como la Guelaguetza, en los que se presentan esos bailes como “danzas folklóricas” y en los que, a veces, se dramatizan secuencias de interacción ceremonial, por ejemplo, “la boda yalalteca” o la de Betaza y sus sones y jarabes típicos. Pero, sobre todo en los últimos años, el auge de la promoción de las danzas, desde políticas educativas y culturales, así como la migración y otros factores, han influido también en una renovación de las danzas, sobre todo “carnavalescas”, con una mayor participación de mujeres jóvenes en esas comparsas (i.e. los Piratas o unos Vaqueros, en Zoogocho, Solaga o Yatzachi). Se indagará en estas danzas con participación femenina, por su oposición a su proscripción explícita en otras carnavalescas (como se aprecia, por ejemplo, entre la Danza de las Niñas, emparentada con ésta, y el Carnaval otomí, Galinier 1990: 283 y 410).

¹³ Como se verá, algunos vecinos conservadores se quejan asimismo de esos aspectos en otras danzas, no tanto por “indecorosos” sino por su “incorrecta” interpretación por parte de los jóvenes; se quejan de los errores u omisiones en la enunciación del *parlamento* y de una sobreactuación poco graciosa, más que por la trasgresión o el humor que sí puede o debe formar parte de la mayoría de las danzas, incluso las más devotas, como ésta. (Se indagará en estos aspectos en el caso de los Diablos de Pastorela, que asisten al nacimiento de Cristo).

La realización de esta Danza sigue un proceso de organización y preparativos similar a las demás. Se requiere, en primer lugar, del compromiso de tres o cuatro familias por cada Barrio que aportan y sufragán varios danzantes. Cuando los Barrios alcanzan un consenso en cuanto a la cantidad de danzantes y cooperaciones, sus representantes comunican formalmente a la Autoridad su intención de participar con la danza en alguna de las fiestas mayores. La Autoridad solicita entonces la cooperación del maestro de danza y de la Banda, ofreciéndoles un regalo o *respeto* por su colaboración, normalmente en bebidas. Si bien estos danzantes no se presentan formalmente en la iglesia, como se vio en la de Moros, todas las peticiones e intercambio de agradecimientos, siguen un protocolo ceremonial (a comentar detallar en otros ejemplo, ver Cap. 9, que examina este tipo de interacción). Como en otras danzas, se baila en las vísperas, fiesta y día posterior, a veces en la octava. Además de en esas fiestas la misma cuadrilla repite en otras menores de la misma temporada, según sea la voluntad de los Barrios o de patrocinadores particulares de algunas imágenes; así ocurre, por ejemplo, con la fiesta del Dulce Nombre que sigue a la de Esquipulas, una imagen muy venerada especialmente por emigrantes, más adinerados.

La Danza de Malinches está interpretada por siete Niños y siete Niñas más un adulto que encarna a un Viejo o Catrín. A todos los niños participantes se les denomina genéricamente “los Malinches”. La pareja principal, formada por Moctezuma y Venus, tiene los parlamentos más largos y está protagonizada por los niños más grandes, nunca mayores de 12 o 13 años. En torno a esta edad se establece localmente el umbral entre la infancia y la juventud, especialmente de las niñas; hasta hace pocos años esta era la edad en la que se casaban las niñas, aunque ahora los matrimonios empiezan a ser un poco más tardíos (en torno a los 16 o 18 años las mujeres, 17 o 19 los varones). El resto de niños participantes son todos menores de esa edad, algunos incluso de 6 o 7 años.

Este espectáculo es esencialmente danzado, compuesto por una treintena sones, acompañados con música de banda. Los niños reproducen con pulcritud el estilo local ya descrito: contenido en la parte superior del cuerpo, profuso en arabescos de pies, figuras y desplazamientos coordinados por parejas y filas. Los pasos, muy elaborados y casi caligráficos, se ejecutan refrenadamente y con minuciosidad. El movimiento de las Niñas es aún más controlado y apegado al suelo, a menudo “hacia atrás” como en los bailes femeninos tradicionales; en ciertos sones agitan sus pañuelos y saltan, aunque siempre leve y amortiguadamente. Los varones giran y brincan más enérgicamente, pero nunca tanto como en la Pluma. Las coreografías se organizan, como es habitual en las bélicas, en dos filas paralelas y perpendiculares a la fachada de la iglesia (eje Norte-Sur); los Niños ocupan la fila en el lado este y tocan sonajas. Las Niñas ocupan el oeste y suenan, acompasadamente, una castañuelas.

La principal dificultad que enfrenta el maestro de esta Danza es la tediosa enseñanza del baile a 14 niños. Aunque los mismos niños participan en varios años y ensayan disciplinadamente, se requiere de varias jornadas semanales durante tres o cuatro meses para completar el aprendizaje. El maestro muestra los pasos y silba él mismo todos los sones a ejecutar por la Banda, sólo con la ayuda ocasional del Viejo y alguna jornada con los músicos.

Los sones de baile se intercalan con un *parlamento* breve, más que dialogado o dramatizado, compuesto por recitaciones e invocaciones piadosas, dirigidas al santo de la fiesta y a otras entidades católicas. La mayor parte de los parlamentos son enunciados por

Moctezuma y Venus mientras marchan, en contigüidad, sobre el eje Norte-Sur. Sólo esta pareja protagonista sostiene un baile (antes de su “casamiento”) desde una posición enfrentada, intercalando frases y el toque rítmico de sus respectivos instrumentos. Todos los parlamentos consisten en letanías y frases piadosas; están compuestos por advocaciones católicas tradicionales, fragmentos copiados y transformados de distintos textos religiosos y homilías modernas, acompañados de algunas formulas locales, como la petición de *licencia para entrar en la función* o en otras acciones, los *vivas* (i.e. al Cristo Esquipulas, a Guatemala, a las bandas y visitantes, a la cofradía del barrio, etc.), así como una reiterada evocación *según la tradición de nuestros antecesores*

Algunas partes de estos *parlamentos* aluden a distintos sacramentos; pero, sobre todo, uno de los pasajes -el único realmente dialogado y dramatizado coreográficamente-, empareja a los distintos personajes en una secuencia conocida como del *casamiento*. Ese pasaje recuerda, en algunos aspectos formales, a los “registros” de las otras danzas, en el que Moctezuma (como su homólogo en la Pluma o como Desiderio) se dirige a cada uno de sus vasallo. Este *parlamento* no desarrolla ulteriores tramas o interacciones, salvo unas breves pantomimas mudas “de instrucción” por parte del Viejo. La mayoría de los pasajes, específicamente los ruegos o dedicatorias de las primeras entradas fueron *arreglados* hace unas décadas por un antiguo danzante y maestro letrado de danza, *con la ayuda de un libro de eclesiástico*, puesto que el anterior parlamento se transmitió, a su parecer, incompleto y con errores. Su principal contribución fue diferenciar las letanías y advocaciones que se dirigían a cada santo y en cada fiesta, alargando las dirigidas a los santos principales¹⁴. Esos cambios, sin embargo, no afectaron sustancialmente al elenco de personajes, ni a unos cantos breves entonados por las Niñas, ni a las frases de *casamiento*, que se sostienen aparentemente de manera bastante similar desde hace algunas generaciones, siempre entre niños danzantes.

Las Niñas, también referidas como *Mujercitas* (*bi'i no'olë*, ZY, lit. niña mujer, “doncella”, quizá del término poético *bi'i dao' no'lë*, también reseñado por De la Fuente, 1947:167), visten largas faldas y blusas de distintos colores, adornadas con listones, lentejuelas y puntillas. Las faldas son de terciopelo con franjas de colores. Las blusas, con pechera y faldellines en picos, son de rasos brillantes, bordados con distintas flores, grecas y lemas

¹⁴ Por ejemplo, 1ª entrada de la fiesta Patronal: *Moctezuma: Gloriosos San Juan Bautista, divino precursor, hoy fecha 24 de junio te veneramos fervorosamente, anuncia San Juan la doctrina que oyó del mismo Jesucristo nuestro señor el cual es vida y luz que nos alumbró y da vida, purificándonos de los pecados que tenemos, lo que fue desde el principio o desde la eternidad, lo que vimos y contemplaron y palparon nuestras manos(...). Venus: Divino San Juan Bautista, Glorioso patrón de este pueblo, quien tu fuiste el primer predicador del evangelio sobre la venida de Cristo Jesús tu primogénito anunciaste que tu bautizas con agua, vendrá él bautizará con el espíritu Santo, por eso te veneramos hoy fecha gloriosa de tu santo nombre (...).* O bien, para la 2ª entrada de la fiesta de Esquipulas/Dulce Nombre: *Moctezuma: Amantísimo señor y Jesús de Esquipulas/Dulce Nombre de Jesús lleno de Espíritu Santo, todos los que están debajo del yugo de servidumbre tenga en cuenta a toda la verdad, que Cristo es redentor del mundo, esperamos la salvación eterna a la gloria de Dios padre. Venus: Divino Señor de Esquipulas ilumina en mi espíritu para poder entrar en esta función y solemnizar tu santo nombre, según la tradición de nuestros antecesores, dame tu bendición para llegar a tu gloria celestial, por haberte mucho fatigado en la cruz con tus pies y manos, por nuestras culpas, ruega por nosotros para que alsemos de nuestros yugos en la gloria celestial. O bien, el dialogo de la 3ª entrada que precede a los casamientos, para la fiesta de Natividad: *Moctezuma: Ella que por haber creído y respondido generosamente, es la causa de nuestra alegría acompaña con su presencia y ejemplo a aquellos que llamados al servicio de tu Reino. Venus: escucha oh madre Santísima nuestras plegarias por tu intercesión, virgen purísima, madre tuya y reina de todos los apóstoles concédeme licencia para entrar esta unión sacramentada. O bien, responde Venus en otra fiesta: Virgen Santísima de Asension después de haber escuchado la palabra de Dios, entremos ahora en esta unión sacramentada, sobre todo que nos quiere decir el señor tanto a nivel personal, grupal, comunitario (...)* etc.*

(“Viva Cristo Esquipulas” o a los otros santos). Ambas prendas recuerdan a las que se usan en los Moros y, sobre todo, a las de *La Sota*, otra danza de la región que también se ha representado en San Juan; (abajo se recoge una relación de los colores de las prendas usadas por todos los danzantes de una representación). Todas usan sombreritos masculinos de fieltro pardo, iguales que los de los Santiagos, adornados con espejos y escarapelas de colores. Se peinan con lazos y copetes, usan calcetines blancos bajo los huaraches y tocan castañuelas (rítmicamente, sin tamborilear); sólo Venus, su encabezada, añade un penacho de plumas y otros adornos con la bandera de México. Además de compartir rasgos con otros bandos Cristianos, lucen emblemas típicos de las representaciones de damas o mujeres catrinas; se aprecian sus semejanzas con las Malinches de la Pluma, en los sombreritos, plumas, pañuelos, calcetines, collares y otros adornos femeninos, como los de las “damas españolas” de Chiapas (Reifler 1986:cap.III) o unas versiones totonacas (Ichón, 1973:448). Niñas y Niños también se cuelgan unos pañuelos doblados, con motivos modernos o con la Guadalupe.

Los Niños, también referidos como *Planetas*, visten camisas iguales a las de las Niñas, con pecheras y bordados –similares, a su vez, a las de los Moros- y pantalones con raya vertical, todos en diferentes colores. Su disfraz se parece también al de los Niños de *La Sota*, aún más cercanos a los de unos “españoles” o “conquistadores”, con calzones abombachados. Se bordan lemas como los mencionados, diseños geométricos o de flores, de gusto más “popular” que los de “aire prehispánico” de los Moros. Calzan huaraches con calcetines. Usan pañuelos en bandana bajo el sombrero pardo, igual que el de las mujeres, de ala corta con espejos y escarapelas; Moctezuma lleva, además, penacho tricolor. En pueblos vecinos los sombreros se adornan con largas plumas que forman altos penachos. Todos, incluido el Viejo, suena una sonaja.

El Viejo, a veces definido como un Catrín, participa sesgadamente en los bailes y sigue a la fila de los Niños, ocupando a veces una posición final aunque, más frecuentemente, gravitatoria o externa a la fila. Usa una máscara de ojos claros y piel rosada, con un bigotillo oscuro pero sin más atributos de vejez. Viste prendas citadinas, pantalón oscuro, camisa comercial, sombrero de fieltro gris y chaleco de punto, una prenda poco corriente. Lleva una bolsa o cartera al hombro, en la que cuelga un rebozo femenino y en la que guarda periódicos o unos folletos escritos. En algunos pasajes sustituye su máscara por unas gafas de sol. Por un lado, el Viejo vigila y supervisa, fáctica y simbólicamente, la Danza; mantiene el ritmo con la sonaja, asiste en la coordinación general o sostiene el poste. Por otro lado, marca o “enseña” los pasos, “conduciendo” o dirigiendo a los danzantes, sobre todo a las Niñas, a lo largo de algunas pantomimas. En ambos de estos dos sentidos, el Viejo comparte atribuciones con las de otros infiltrados o Campos carnavalescos. Aunque cumple un papel esencialmente rector y de incitación o apertura al baile, su gravitación entorno a los danzantes resulta paradójica, como supervisión pero también acompañamiento o imitación desmañada de las primorosas coordinaciones y bailes infantiles.

La Danza de Malinches es muy prolongada, compuesta por 32 sones que requieren de dos o tres jornadas partidas para su compleción. Se distinguen cinco partes. En la primera parte o *entrada*, se presentan los dos grupos que cruzan filas, figuras en “U” y “8”, con pasos y genuflexiones hacia la iglesia. Moctezuma y Venus enuncian sus parlamentos introductorios, marchando contiguos sobre el eje N-S; invocan al santo de la fiesta y *piden licencia* para entrar en la *función*. Se prosigue con nuevos sones de danza en los que

predomina la formación de un gran corro en el que ambos grupos circulan en direcciones contrapuestas, cruzando por parejas.

En la segunda entrada, Venus y Moctezuma enuncian nuevas letanías. A continuación, el grupo de Niñas se posiciona en fila sobre el eje E-O, encarando la iglesia. Una a una dirigen unos breves cantos piadosos, hacia el Santo o la iglesia. Cada niña continúa con un baile individual de avance hacia la fachada o el norte; en este baile agitan sus faldas, se cubren y descubren alternativamente de sus sombreros. Mientras enuncian sus letanías, el Viejo, en una breve pantomima, les acompaña en su canto, dándoles el tono o remedando sus notas y frases; al mismo tiempo, les presenta y señala los documentos o folios escritos, como asistiéndoles en la lectura o entonación de los cantos. Seguidamente cruza pasos con cada una y las acompaña, por algunos compases, en su baile individual hacia la iglesia. Al comienzo de esta secuencia, además de la música de banda, repican las campanas de la iglesia. Este ciclo en el que se repite el mismo canto y *son* por cada niña es interpretado, sólo por algunos, como del *bautismo*.

La siguiente o tercera parte es conocida por todos como la del *casamiento*, en la que *van bailando, por pareja, se van casando*. Se inicia con un nuevo diálogo -siempre de contenido estrictamente piadoso-, entre Moctezuma y Venus que acompañan, en cada turno, con un ritmo alternativo de sonaja o castañuelas; este es el diálogo o intercambio encarado de la Danza. La pareja de protagonistas baila a continuación un largo y vivo son, tras el cual Venus se posicionará junto a Moctezuma en la fila de varones. Seguidamente, Moctezuma se va dirigiendo en distintos turnos a cada uno de los Niños, como en un “registro” similar (pero inverso) a los ya comentados. Enfrentado al danzante este encabezado lo llama o refiere por su nombre de planeta, conminándolo en la elección de su pareja; el niño responde, con otro verso, el nombre o cualidad de la niña que le asigna el *parlamento*, iniciando un baile hacia ella. Por ejemplo, la primera pareja:

Moctezuma: Tu planeta Marte, pasa a ver quien quieres

Marte: Paso por la que viene en la aurora de la mañana

En este parlamento -el único realmente dialogado-, se va revelando la identidad de los danzantes. Moctezuma se dirige primero hacia el segundo Niño en su fila; éste responde con la frase que describe a la segunda Niña o “estrella” y va hacia ella. Sucesivamente, cada Niño *sale de su lugar, bailando, bailando, bailando, hasta que llega donde está la mujercita, y le rodea a ella, y la mujer lo sigue, bailando*, hasta ocupar un nuevo lugar en el lado este o fila de varones. Moctezuma se dirige a los distintos Niños siguiendo la misma fórmula. Según la relación los apelativos de las otras parejas son: *Planeta Plutón y la bella Tortolita; el que rodea la tierra* (o *Platillo Volador*) y *la bella Marcialita; Planeta Mercurio y la Osa Mayor; Planeta Saturno y la que viene del oriente; Planeta Sagitario y la Can Mayor, el Can Menor y la que sale del oriente*¹⁵. Algunas de las niñas responden, a su vez, con otra letanía o

¹⁵La última pareja mencionada (quizá repetida) sobra y se omite en la escenificación; esta reiteración se subsanaría si se considerase a Moctezuma y Venus como la primera pareja del *parlamento*, es decir, como Marte y Aurora de la Mañana. Esto resultaría además en un conjunto de 13 danzantes, incluyendo al Viejo, un número habitual (más que 15) en las cuadrillas zapotecas. Siguiendo esta ambientación extraterrestre, el nombre de Marcialita, aunque aparece en canciones románticas populares, fue asociado a los *marciales* o los que vienen en *platillos voladores*; de hecho, su pareja o *el que rodea la tierra*, aparece acotado en el parlamento como *Platillo Volador*. La *estrella que viene del oriente* se considera la *más grande del firmamento* (Venus?). Can Mayor, conocida localmente como *beljw gazhē ZY*, “estrella amarilla”, es una constelación de 8 estrellas

piden *licencia para entrar en esa unión sacramentada*. Cada intercambio de frases prosigue con el baile del Niño rodeando a su pareja y ésta le sigue hasta la otra fila. Esta parte de la Danza concluye con dos bailes en solitario, uno de Moctezuma con su sonaja, y otro dinámico de Venus en que agita su pañuelo en un modo muy vivo -poco ortodoxo para los patrones de contención escénica y baile femenino-, el cual recuerda el baile más activo y espontáneo de las costeñas o de los Malinches del Volador otomí.

En la cuarta parte bailan tejiendo y desenlazando 14 cintas de colores prendidos en lo alto de un poste de madera sostenido por el Viejo; (esta función de sujetar el poste es asumida por un Malinche en otras versiones, como la de los Negritos en Cuetzalan). Esta parte se compone de tres sones. En el primero los danzantes enuncian una frase de homenaje al santo y el color del listón, asignado en el *parlamento*, que proceden a agarrar al tiempo que piden licencia o su bendición¹⁶. En los siguientes sones los niños danzan cruzándose y formando distintas *trenzas* o *petatillos* con los listones, que después deshacen mediante distintas figuras coreográficas. La quinta y última parte del espectáculo consiste en una prolongada secuencia de varios sones de danza, con genuflexiones hacia la iglesia y recorridos coreográficos por filas, similares a los de la primera parte, en su continua combinatoria de parejas, agrupaciones, figuras y colores.

Algunas consideraciones sobre esta danza y su Campo.-

El personaje del Viejo o de unos *Abuelos*, como también se les llama, a veces en pareja, son recurrentes en el repertorio mesoamericano y zapoteco, como se verá. Aparecen tanto en danzas carnalescas (ver por ejemplo Reifler 1986:cap.II) como de Conquista. Si bien no intervienen en la Pluma de Santa María, si lo hacen en otros pueblos del Valle (Coyotepec, anteriormente en Mitla) y áreas, como en la danza de Chichimecas contra Franceses del Bajío queretareño, o en los Matachines de estados del norte y Nuevo México, (Bonfiglioli, 1998 o Harris, 2000).

Un papel similar lo cumplen los Negros o Morenos que acompañan muchas de estas danzas bélicas en el centro de México, o como los propios Negritos que se comentaron en la Pluma. De hecho, también los Campos de Moros de San Juan, aunque animalescos y “subalternos” (una diferenciación jerárquica especialmente explotada y subvertida en estas

en una fila o *cola*. Por otro lado uno de los títulos tradicionales de la Virgen de Guadalupe es el de “Estrella del Norte” por el libro de F. de Florencia.

¹⁶ La distribución de colores, según los vestidos exhibidos durante una puesta en escena (camisa/pantalón y camisa/falda) y del listón que les asigna el parlamento es la siguiente (aunque éstos pueden variar ligeramente según cada representación y respecto a los prendidos en el poste):

1. Moctezuma: granate/verde oscuro, listón blanco.	Venus: blanco/granate, listón tricolor.
2. Marte: naranja/negro, listón verde	La que viene en la aurora de la mañana: blanco/rosa, listón rojo.
3. Plutón: blanco/negro, listón amarillo.	La bella tortolita: azul/rojo, listón anaranjado.
4. Platillo Volador: granate/anaranjado, listón morado	La bella marcialita: azul/anaranjado, listón azul
5. Mercurio: granate/verde oscuro, listón verde limón	Osa mayor: naranja/azul, listón negro
6. Saturno: blanco/azul, listón café.	Estrella que viene del oriente: anaranjado/verde oscuro, listón guinda
7. Sagitario: rojo/verde oscuro, listón rosa.	Can mayor: verde oscuro/rojo, color blanco.

representaciones)¹⁷, destacan por los largos bigotes y cejas encanecidas de sus máscaras negras que denotan edad. Según se verá, estos distintos campos se asemejan entre sí en varias actitudes y acciones dramáticas, como los ademanes de “magia”, que también exhiben los Brujos de las versiones guatemaltecas.

Aunque los Viejos y los Negros aparecen como “infiltrados” cómicos, secundarios de muchas danzas bélicas, protagonizarán además sus propios espectáculos carnavalescos a analizar en este repertorio zapoteco, constituyendo bandos o elencos al completo. En San Juan y en algunos pueblos vecinos, esos cómicos, como el caso de este Viejo de Malinches, son considerados u ostentan los emblemas de un Catrín, con máscara rosada o güera y prendas citadinas. Este Catrín comparte con otros Viejos un despliegue de conocimientos esotéricos o especializados, que exhibe durante su pantomima instructiva o “aleccionadora”, de manera paralela a los exhibidos por los otros campos en las de “magia”. Todos estos personajes son o contienen, en sí mismos y en distintos grados, caracteres o capacidades prodigiosas; podrían considerarse desde encarnaciones de entidades divinas, hasta representaciones metafóricas de ciertos “dones” o rasgos “espirituales” de la persona (ancestrales en tanto que “inherentes”), que suelen manejar o contener, en mayor medida, los brujos y especialistas rituales, como se ha comentado en el Cap. 2¹⁸.

De manera inversa, el Campo o “infiltrado” que suele contrapuntear las danzas protagonizadas por Viejos o por Negros en el repertorio carnavalesco por analizar, también “toma la forma” de uno o unos Catrines proveedores de bienes, como “toros” para las corridas y disfrute de los Viejos, a veces cargados con morrales o cestos de frutas y dulces. Estos Catrines son representados similarmente, como proveedores de bienes, en la narrativa.

Se descubrirá, pues, una serie de conexiones o red de equivalencias dramáticas entre estos Campos zapotecos, ya sean cómicos secundarios o protagonistas, que relacionan, a veces en modos paradójicos, vejez (y ancestralidad) con extranjería, y ambas con riqueza y fertilidad, incluso con potencia sexual, un atributo esencial de algunos de estos Abuelos picantes u obscenos, a veces, incluso “acrobáticos”¹⁹. Estos Viejos forman, en muchas

¹⁷Se debe indagar en esta condición de “subalternos”, emisarios o sirvientes que aparecen en múltiples danzas zapotecas (el Paje o el Cortesito en el Valle, además de los Negritos o estos Campos Moros) y mesoamericanas (ver, por ejemplo, desde los ayudantes del Mulato totonaco hasta los del Rabinal Achí); se podrá relacionar con la condición de subordinados de otros personajes de la mitología local, como los distintos “enviados”, benignos y, sobre todo, diabólicos como los *gwzha'*.

¹⁸ Como se ha visto, estos *dones* permiten un “extrañamiento” o transformación corporal, por ejemplo en animal; y un manejo más diestro de ese “alter ego”; pero, además de “dones”, son también “co-esencias”, constitutivas de la persona y estrechamente vinculadas a la herencia o ancestralidad (una “inherencia”) aún así connotada por la otredad. Más que entidades “divinas” serían entidades “ánimicas”, propias de la persona, que explicar además sus apariciones “duplicadas” y sus actuaciones imitativas o especulares; también no tanto invertidas o contrapuestas a las convenciones si no sólo levemente distorsionadas o “defectuosas”.

¹⁹ En la danza de Chichimecas contra Franceses del Bajío, (Bonfiglioli 1996:105) el Viejo se interpreta como un “loco” pero sobre todo como un “semental”, y actúa igualmente como supervisor del cuadro; esta connotación sexual de los Viejos ha sido ampliamente estudiada por Galinier (i.e. 1990: 373 ó 382) en el caso de las danzas otomís, a las que se aludirá en las carnavalescas. En esas representaciones, por ejemplo, los viejos se aparejan o relacionan con unas personificaciones del Diablo y con un proceso, más que de muerte, de corrupción y renacer. Otro de los emblemas dramáticos reiterativos de estos Viejos o Abuelos puede ser una actividad incesante, alusiva quizá a una hipersexualidad, o la cojera, interpretable, en algunos contextos como una reminiscencia de su tránsito o regreso de la muerte (asociable también a algunas connotaciones de la ausencia de una pierna, que da Galinier, 1990:408 ó 632-33). Algunos de estos rasgos

danzas zapotecas, bandos o cuadrillas completas que se presentan bajo dos modalidades: vestidos con prendas tradicionales, aunque siempre punteadas de elementos ambiguos, extravagantes o claramente catrines; o bien, como viejos enteramente bufonescos o estrafularios, incluso harapientos. (También entre las dos Danzas de Negros que hay en San Juan se podrá establecer una distinción, “estadios” o generaciones, entre unos Negros con fauces y rasgos animalescos y otros más correctos, incluso catrines o *elegantes*, con chalecos y trajes citadinos o de terciopelo).

Se profundizará en las equivalencias entre estos campos, también en relación a la mitología y narrativa reciente local, especialmente la referente a unos ancestros o *gentiles*, y también a encuentros o experiencias con ciertos *dueños* de los cerros, o unos *catrines* que también habitan en ellos.

Tanto los Viejos, como los Catrines y los Negros de estas danzas zapotecas estarán vinculados simbólicamente con seres, no sólo ancestrales o sagrados, sino de cierto carácter diabólico, pero con ese particular potencial “fertilizador”, para disponer o proveer de riqueza. En este sentido se relacionarán, a su vez, con muchas danzas mexicanas y zapotecas en las que aparecen personajes con emblemas similares pero bajo la forma de unos, Arrieros, ricos Hacendados o Caporales. De manera acorde, el Campo de esta Danza de Malinches en pueblos vecinos puede presentarse como un “Patrón” -otro atributo o eufemismo local para el Diablo-, representado con casco de obrero, guantes, mono o sobretodo de trabajo y un rebozo femenino²⁰. En otras versiones, aún más vinculadas a la Conquista, este personaje se llega a identificar con Cortés, vestido con chaqueta, corbata y un maletín (en Tanetze).

Aún con todo, y al igual que sucede con la mayoría de los personajes zapotecos, como encarnaciones o personificaciones de distintos tipos de entidades “sobrenaturales”, según se propondrá, este Viejo/Catrín de Malinches contiene toda una serie rasgos ambiguos, que se revelan tanto en sus emblemas como en su actuación durante la Danza:

Al igual que otros campos y Abuelos, este Viejo, a pesar de sus sospechosos o equívocos atributos, en tanto que acatrinados, asume un papel “ordenador” o supervisor del cuadro de danza que es, según se propuso en otras representaciones bélicas, una metáfora de orden social. Como otros Viejos, dirigen a los participantes o los “aleccionan” -en algunos casos, sin embargo, mediante la subversión o una imitación distorsionada o chusca, como se verá- sobre aspectos trascendentes del ceremonial local o de la organización escénica, que es reflejo de la social. Esa transmisión normativa se dramatiza, en esta Danza, a través de las

son también exhibidos por muchos *campos* zapotecos, los Negritos de la Pluma, los de Moros y otros a comentar. Otros Viejos, sus equivalentes o acompañantes, como se verá, se presentan también con un exceso de actividad o movimientos incesantes, a veces giratorios o revolucionados, también de posibles connotaciones sexuales.

²⁰ La asociación del Diablo con la riqueza es recurrente y muestra rasgos en lugares especialmente pobres o castigados, como ha mostrado Taussig 1980 en Suramérica. En esta región zapoteca, sin embargo, la figura del Diablo se difumina y desvía también hacia otros personajes secundarios (de potencial menos categórico) o también hacia entidades subordinadas a él o emparentadas en varios rasgos, por ejemplo europeos o catrines, como exhiben los *dueños* o *encantos*, igualmente vinculados al trabajo forzado (incluso “minero”) del mismo modo que establece Taussig. Como se comentará en el capítulo de narrativa, estos rasgos o potencial maligno no son exclusivamente “divinos”, sino que se delegan o “distribuyen”, a su vez, entre la población, definiendo la identidad personal o formando parte de ésta, como se verá al analizar a los “brujos” o los *gwzha’*.

pantomimas “instructivas”, en las que el Viejo enseña a las Malinches pasos de baile o letanías a partir de los “documentos” que forman parte de su atrezo. Este Viejo comparte con otros -aún más carnalescos- un papel “rector” de la Danza, predisponiendo a los danzantes para que actúen y se organicen con un determinado fin (como la adoración al santo, el casamiento o el baile entorno al poste); y también un papel “ejemplificante”, a lo largo de varias secuencias o “mitemas dramáticos”, que se podrán comparar con los que cumplen los “especialistas ceremoniales” locales²¹.

En este tipo de pantomimas, los Viejos o Campos equivalentes, se presentarán como agentes cruciales, mediadores poderosos –gracias a esos conocimientos esotéricos o del ceremonial-, entre la vida social o mundana y otra de orden natural o “sobrenatural”. En esta danza, por ejemplo, el Viejo enseña a bailar, leer o cantar a las muchachas: su identidad o carácter ancestral revalida tanto su capacidad para enseñar como el valor de la propia acción ceremonial. Asimismo, el Viejo acapara o se “apropia” de un conocimiento ritual y de la autoridad para “evangelizar” o aleccionar a los niños en la fe católica o sus procedimientos, (este tipo de apropiación se verá también en otros viejos o personajes que intervienen en las “pastorelas”). En estas acciones se ponen de manifiesto, sin estorbo, una serie de atributos contradictorios entre el Viejo como antepasado y como catrín, a quienes corresponderían, en principio, parcelas o potestades diferenciadas; por un lado los conocimientos apropiados sobre la acción ceremonial o “costumbre”, y por otro lado la escritura en castellano o el propio culto a los santos de la iglesia, cuyo origen español o catrín es reconocido por todos. Se expresan, con igual ambivalencia, unos atributos o connotaciones tanto benéficas como maléficas, aparejados por igual a ambos “avatares” del personaje. En este personaje se resumen algunos preceptos que configurarán, de manera general, un sistema religioso zapoteco, aparentemente similar a la simbiosis propuesta por Carrasco para los tarascos aunque también, se verá, con algunas de las contraposiciones ideológicas características de los otomís (en Galinier 1990:248).

Asimismo, la dramatización del dominio de la escritura de este Viejo/Catrín le vincula ulteriormente a una representación de los especialistas ceremoniales locales. Aunque también algunos de los anteriores adivinadores utilizaron, como se comentó, calendarios y “viejos documentos” para sus procedimientos, este conocimiento es una de las prerrogativas de ciertos especialistas actuales (por ejemplo de los maestros letrados de algunas danzas, como el que “arregló” este *parlamento*); como se verá, más que en su uso práctico, el conocimiento de la escritura es un capital o valor cultural que les permite expandir o afianzar su prestigio profesional en otros campos ceremoniales, aún sin entrar en una radical contradicción u oposición con otros contenidos y agentes culturales más “tradicionales” u orales. De hecho, en esta región, cierto dominio del castellano y de la

²¹ Además de tareas “aleccionadoras” sobre el correcto comportamiento social o ceremonial, los Viejos pueden cumplir además rituales “terapéuticos” (ver, por ejemplo, Reifler 1986: 33-50 para la “lección de hilado” y la “curación” tras las corridas). En la Danza de Viejos de Santa María, como se verá, éstos desarrollan igualmente tareas ordenadoras y protocolarias, que los asemejan a los *huehuetes* o maestros de ceremonias, con funciones paralelas en la vida social. También Treviño y Giles atribuyen a los Abuelos de una versión pueblo de Conquista dotes no sólo terapéuticas sino particularmente “revivificadoras”, como ya se comentó en la Pluma (en Harris 1996:166). Por otro lado, estas tareas rituales pueden tener, como se sugirió, una contraparte en las “brujerías” o acciones maléficas que desarrollan Campos similares o con funciones paralelas, como los de Moros durante su “maltrato” al Cardenal. Estos aspectos o mitemas dramáticos llegarán a demostrar que estos personajes de las danzas no son sólo recreaciones de entidades sagradas más o menos abstractas o distantes, sino de su transferencia o depósito en personajes sociales y de una expresión de sus rasgos idiosincrásicos.

escritura y, por tanto, de los calendarios o títulos comunitarios (muchos en zapoteco con grafía castellana), además de los parlamentos de danza, ha formado parte de ese capital cultural de los especialistas locales, incluso de unos “tradicionales” o anteriores a las políticas educativas intensivas de la segunda mitad de siglo²².

En otro sentido, y obviando por el momento las resonancias cosmológicas que connotan a estos danzantes como “planetas” y “estrellas”, el Viejo puede estar actuado, metafóricamente, como inductor o agente, además de en su “evangelización”, en una unión matrimonial (por extensión carnal, quizá incluso simbolizada en el baile entorno al poste), cumpliendo asimismo con otra de las funciones típicas de los *huehuetes* o maestros de ceremonias zapotecos en quienes se indagará. Éstos actúan tanto en una dimensión social o mundana, mediando en los casamientos, así como en un nivel “espiritual”. Como se verá, estos especialistas conducen distintos trámites o procedimientos sociales y logísticos, necesarios en toda celebración, intercediendo, a su vez, en una *sombra del mundo* o ámbito sobrenatural, donde residen distintas entidades, esencialmente unos *difuntos*, paralela y recíprocamente involucrados en la actividad mundana. Cualquier proceso social, desde la elección de autoridades, a las bodas o las fiestas de ciclo anual y vital, requieren de su anuencia para una adecuada consumación.

Estos datos, además de similares intervenciones a comparar en otras danzas, contribuyen ulteriormente en una interpretación de la acción del Viejo como específicamente productiva o fertilizadora, no sólo en un procedimiento social o ritual como el representado en la secuencia *casamiento*, sino también, dado el carácter “cósmico” de los danzantes, con una trascendencia simbólica mayor; a pesar de la ambigüedad de sus emblemas (o precisamente por ello) este personaje podría llegar a personificar, a una “deidad” o entidad sagrada superior, capaz de generar o intervenir en esa unión de índole cósmica. Esta unión entre estrellas y planetas sería, a su vez, comparable a otras confrontaciones o “conflictos” cosmológicos vinculados a la creación del mundo, necesarios también en su sostenimiento, como los eclipses, también mediados por Viejos en representaciones específicamente carnavalescas.

A pesar de los paralelismos con mitos cosmogónicos mesoamericanos, no se debe olvidar que tanto el *parlamento* como el contexto social y, en gran medida, simbólico de esta Danza es eminentemente católico. Sin embargo, en este personaje del Viejo, Catrín o Patrón convergen atributos ambivalentes, similares a los que caracterizan, como se concretará, a las deidades o entidades creadoras en su carácter local. Entre éstas encajaría (además de algunos santos, tan venerados como temidos) una interpretación, menos categórica que la convencional, de la figura del Diablo; es decir, como desordenador pero también como generador o fertilizador. Aún con todo, esta clase de interpretación del Viejo o una asociación de sus atributos con los del Diablo, no es nunca explícita; el personaje sólo se considera o define como un contrapunto cómico y escénico a la corrección estética (y, como se verá, moral) de los Malinches, aunque sin duda compartirá tanto las funciones generadoras como transgresoras que localmente se proyectan sobre el Diablo.

²² Estos especialistas eran, incluso más poderosos y persistentes que los mandones o catequistas de otras regiones, descritos por ejemplo en Ricard (1933:118). Ver Cap. 1, Alcina (1993:Cap. 4) o Tavarez (2000) para un descripción de sus actividades en esta región, casi como una “clase sacerdotal” y para el proceso de transmisión de esos documentos.

A pesar de la corrección en su presentación personal y coreográfica, incluso de su discurso, los Malinches o personajes interpretados por estos niños danzantes, tampoco resultan fácilmente definibles y están compuestos por múltiples capas interpretativas que deben ser desentrañadas. Como se comentó, el personaje de “el/la Malinche” aparece en muy distintos espectáculos en toda Mesoamérica y es uno de los más recurrentes, pero también de los más ambiguos, moral, étnica e incluso genéricamente, en estas representaciones danzadas.

La “traición” histórica de la Malinche se difumina en muchas danzas mexicanas con una duplicación del personaje en distintas reinas o princesas, pero también con su alternancia o intercambio entre bandos como ocurre, por ejemplo, en la versión de Jalisco presentada por Jáuregui (1996:37) o en algunas de la Pluma. Además de en la Pluma, Harris (1996:151) menciona varios ejemplos de danzas en contextos indígenas, en los que no es presentada bajo ese cariz desleal sino más benévolo, como hija o, sobre todo, esposa de Moctezuma. De hecho, un matrimonio similar es el que se está consumando en esta Danza, cuyo parlamento y puesta en escena es resultado, como en otras danzas populares e indígenas, de distintas influencias teatrales y tradiciones simbólicas²³.

Pero en estas versiones de la Sierra, lejos de resaltar unos atributos de identidad local o “indígena” -ni tampoco “indigenistas” que, como en el resto de versiones de Conquista de este repertorio, resultan igualmente “excéntricos”-, estos Malinches se vinculan, y se vinculaban de manera aún más enfática en el pasado, al estereotipo del bando contrario: el de lo español, catrín o extranjero. Aunque algunos usan sonajas y plumas -o precisamente por ello, un estereotipo del “indio” poco reconocible en la cultura zapoteca-, e incluso penachos con la bandera mexicana, estos niños se asemejan más a las personificaciones “acatrinadas” de la Malinche, como la Marina de la Pluma, que a su variante “azteca” o “indígena”, aunque ésta sea cada vez más reivindicada como emblema o parte constitutiva de una identidad nacional mestiza. Además, como ya se comentó, la identificación con lo nacional, si bien ansiada o fomentada por algunos, continúa siendo una realidad distante, incluso para la mayoría de los emigrantes o salvo para los más integrados.

Esta modalidad “excéntrica” de la Malinche, en otras versiones incluso travestida y chusca, es recurrente en muchos de los personajes mesoamericanos, aunque sólo algunos guardan una relación, más o menos próxima con este tópico bélico. Aparece en los Altos de Chiapas, encarnadas en María Cocorina y en otras “damas ladinas”, en los Malinches totonacos u otomís; también se relacionan, según se ha sugerido, con las “patronas”, esposas o “maringuillas” de ricos Hacendados, Caporales o Negros de la Costa de Oaxaca,

²³ Aunque en esta danza, el matrimonio entre Moctezuma y una “Venus” es explícito, la pareja está encarnada por dos personajes claramente acatrinados o alienados respecto de la cultura local. Quizá anteriormente estos personajes podrían haber sido metáforas más explícitas del sol y la luna. Hoy, en cambio, Venus, además de la “estrella” más importante, podría estar connotada como la “que viene de oriente”. En cualquier caso, tanto su cónyuge como el resto de “Malinches” resultan igualmente acatrinados o poco “indígenas”, al menos en su indumentaria, respecto a los parámetros locales. Aunque este enlace pudiera asimilarse -según se suele interpretar en danzas de Conquista similares-, a una mediación simbólica o “reconciliación histórica”, con el “mestizaje” como paradigma de la identidad nacional, este no es el sentido que se le atribuye localmente. Por otro lado, una visión peyorativa del personaje, como “impuro” o corruptor de una identidad prehispánica idealizada, como proponen algunos autores (Cordry o Leyenaar en Harris 2000:237), tampoco parece ajustarse ni a la interpretación local de la danza ni a su estilo de pensamiento. La difuminación de los caracteres históricos del personaje llega a su extremo en el caso del Malinche otomí que culmina el palo del volador, como encarnación de Cristo en un ascenso solar (Galinier 1990:392).

Puebla o Veracruz²⁴; asimismo las propias participantes en la Pluma son parodiadas durante el carnaval. Todas ellas resuenan, oblicua o directamente, en otros personajes de danzas carnavalescas zapotecas a comentar.

En contra de las interpretaciones “indigenistas” que reivindican, a veces sin una justificación etnográfica, la relación de estas Malinches con unas “deidades prehispánicas” o sus derivaciones²⁵, si en algo se parecen estos personajes, entre sí o con sus variantes zapotecas, es precisamente en esa persistente representación de emblemas o atributos de “otredad”, étnica y cultural aunque, como se tratará de mostrar, con ciertas implicaciones “espirituales” u “ontológicas” de dimensiones más íntimas y cotidianas que cósmicas o históricas; éstas requerirán igualmente de una ulterior indagación etnográfica en los conceptos zapotecos de persona. Al igual que las Malinches de la Pluma (con sus bailes “de salón” y música afrancesada, cierta brío costeño, su coquetería citadina y unos emblemas nacionales), sus equivalentes serranos y de San Juan ostentan similares bailes y adornos, sombreros catrines, castañuelas, trajes de terciopelo, etc. También la vestimenta de los Niños evoca unos uniformes militares, asociados a su vez a un estereotipo del “español”, incluso del “conquistador”, según aparece en otras danzas bélicas o en *La Sota* del propio repertorio regional, en la que visten trajes similares.

El principal dilema cultural que subyace en estas danzas y personificaciones no se halla tanto en esa insistente representación de la “alteridad”, a menudo caricaturesca, como se verá en el prototipo carnavalesco, sino en el particular proceso por el cual esa recreación (en este caso muy seria, o prácticamente carente de humor, se ha transformado o ha pasado a constituir un modelo o “emblema de identidad” local. Este proceso va más allá de la influencia o beneplácito de los párrocos por esta Danza de cariz infantil; también son muchos los serranos, y no sólo los más devotos o progresistas, los que reivindican una identidad “cristiana” no sólo como tradicional sino como genuina. Este caso podría asimilarse al de otros “renacientes” en el cristianismo (Gutiérrez Estévez, 1993:332), aunque aquí como particular reversión de un interior o “extroversión” de aspectos esenciales de la identidad personal.

Los serranos, al igual que los teotitecos con la Pluma, se muestran hoy particularmente orgullosos de esta Danza de Malinches, que consideran bonita, devota y apropiada para su difusión en el exterior; a esto también contribuyen los emigrantes, que añaden una visión sobre la identidad local, como constitutiva de una noción de “mestizaje nacional”, ya algo diferente a la de los serranos, o más similar a la de los párrocos y más practicantes. Pero más que por las distintas vías por las que se alcanza el consenso entre conservadores y progresistas religiosos respecto a una identificación colectiva, casi ortodoxa, respecto esta Danza como “costumbre” o tradición representativa del grupo (al igual que sucede con la Pluma), se puede apreciar un aspecto crucial para la comprensión de una ideología zapoteca subyacente; éste es el hecho de que una danza “de alteridad”, inicialmente concebida como

²⁴ ver en Reifler, 1986:cap.3 y 5; Ichon, 1973:401-421; en distintas danzas otomís, incluso en la Semana Santa (Galinier 1990:274-289 y 256); Méndez, 1994; Harris, 1996:170, etc.

²⁵ La figura de estas malinches se han interpretado o comparado con Tonantzin, compañera de Huitzilopochtli, con “diosas” del agua, o del mundo de los muertos, revisadas bajo la forma de la Virgen de Guadalupe etc. (ver, por ejemplo, Harris 1996:151), aunque, en la mayoría de los casos, sin indagaciones exhaustivas de su contexto local. Por otro lado, Ichón (1973:420) las vincula con diosas y rituales de agua, de reminiscencias prehispánicas, aunque ese caso sí inscrito en un contexto indígena coetáneo; también Galinier (1990) justifica etnográficamente sus interpretaciones, por ejemplo, de su intervención en el palo volador o el carnaval otomí.

recreación de lo extranjero, incluso de lo extraterrestre, ha pasado a representar un aspecto trascendente de la identidad local. Esta alteridad será también la que connota a la mayoría de las entidades sagradas y las “inherentes” a la persona, así como a los ancestros y difuntos y, previsiblemente, a las siguientes generaciones, en sus aspiraciones o en un destino final.

El proceso de anti-identificación o “identificación distanciada”, establecida con los personajes de esta Danza u otras de alteridad (como se verá en las de Negros o se comentó con los Judíos) tienen más que ver con una disposición conceptual de los zapotecos para proyectarse a sí mismos, o su identidad, en “otros”, que con una reivindicación de la identidad nacional o mestiza. Este proceso será proporcionalmente inverso al de mimesis o identificación emocional de la tradición dramática occidental²⁶. Esta identificación distanciada permite un acercamiento formal o de la apariencia (incluso del propio “cuerpo”) a los “otros”, por contraposición a una apropiación de sentimientos, emociones o de su expresión, típica de un teatro occidental.

Este tipo de danzas se asocian, o se asociaban sobre todo en el pasado, a una realidad cultural excéntrica o urbana que se difundió en la Sierra, también en el valle. Distintos aspectos de esta realidad o de sus tradiciones culturales fueron “interiorizadas” por los zapotecos, en particular una “configuración corporal”, aparentemente “cristiana”, que se evidencia en las danzas y una elaboración de la compostura, así como en acciones o ideas cotidianas relacionadas con el cuerpo (saludos, acciones profilácticas o terapéuticas, prescripciones alimenticias, etc.). Sin embargo, como ocurre en otros grupos indígenas, sólo unas pocas ideas católicas sobre el “alma” o una constitución espiritual de la persona en su dimensión moral – sólo algunas, como se verá, trasladadas al “corazón”-, han sido “incorporadas”. Otras prácticas y costumbres más externas, en cambio, como las danzas o el culto tradicional a los santos, incluso devociones modernas, como la de Guadalupe, continúan arraigando en esta región. Por el contrario, ciertos mecanismos de concepción de la persona, a través de un “extrañamiento” de facetas íntimas, se diferencian sustancialmente de los de una ideología católica, más citadina u occidental. Estos mecanismos permean las danzas y la interrelación de sus repertorios y “personajes” en contextos indígenas determinados. En este caso, por ejemplo, la vastedad del firmamento o simplemente del mundo, en lo que empieza a ser conocido, a través de la televisión, los viajes de los paisanos o de la “ciencia ficción”, continúan inspirando modelos para establecer esa distancia o anti-identidad, no sólo con unos supuestos antepasados, sino con una parte, quizá no tanto amoral, sí menos controlable de “uno mismo” o del mundo, pero que permite su continuidad a partir de una continua confrontación.

A pesar de la aparente asociación o identificación de los zapotecos con unos “enemigos” o conquistadores históricos, este proceso dista mucho de ser lineal y de hecho se establece también con unos ancestros o antepasados (a veces coetáneos o “infantilizados”, como se vio en el caso de los “Judíos”); a pesar de la distancia establecida, tanto con unos como con otros, éste proceso no es total, sino que siempre mantiene un hilo irreductible de conexión, por lo que más que de anti-identidad, ha sido definido como de “alteridentidad” (Gutiérrez Estévez, 2006:31). Este proceso se aprecia también en la Danza de Indios, donde esa conexión se traduce en un legado, biológico y cultural, *lo que nos dejaron* unos antepasados alienados, pero también una especie de enemigos fagocitados. Aún así, la

²⁶ ver, por ejemplo, Havelock, 1994

identidad no se construirá exactamente a través de esa “interiorización del enemigo” o del extraño, sino más bien como una “extraversión” -siempre emocionalmente distanciada, como se demuestra en todo el estilo de actuación- “del uno mismo en otros”, ya sea en los personajes de las danzas o en los ejecutantes de un conjunto de prácticas o *costumbre* -en muchos sentidos, como señaló Pitarch para los cancuqueros (1996:188)- las más extrañadas o ajenas, sin exégesis locales elaboradas²⁷. Como se comprobará, también la actuación o interacción durante la vida social, se rige por unos patrones similares de comportamiento normativo o “cristiano”, es decir, estrechamente vinculado a una particular “cristianización” de la persona y concepción del cuerpo en la que se indagará. Por otro lado -y siguiendo las metáforas de Gutiérrez Estévez (2006:30)-, más que “deglutido” o interiorizado un “otro” o “enemigo”, este mecanismo identitario consiste en una proyección de la esencia personal en otros, por lo que ese acto, al menos en el caso zapoteco, no sería de “canibalismo” sino de un “auto-canibalismo”; aunque expropiado o extravertido en un “otro” social o teatral, ese extraño continua siendo parte del “uno mismo”.

Así, a pesar de los briosos, aunque puntuales sones con pañuelos, o del inusitado sonido de las castañuelas, la compostura y el movimiento de estos niños danzantes constituyen el principal contenedor de una identidad local o su garantía de supervivencia. Si el “locus” de la identidad de otros grupos mesoamericanos reside, como propone Pitarch (1996:23), en su noción de la persona, la de los zapotecos se podría hallar aún más específicamente imbricada en el “cuerpo” y su presentación (por extensión en la ropa, como verá), un campo mudable, ajeno pero insoslayable y siempre caracterizado por su expugnabilidad. Más que el corazón o alma, es el cuerpo lo que se ha “cristianizado” (y no exactamente bajo la acepción tradicional del término), contraponiéndolo o previniéndolo así de una mutabilidad -a veces indeseable o peligrosa-, en distintas especies, incluso reinos, que es la que caracteriza al “cuerpo gentil”. Una de las funciones explícitas de estas danzas y sus promesas es contribuir precisamente en esa “cristianización”, como protección, al menos temporal o mundana, mediante una personificación controlada en sus distintos personajes.

Una revisión de estas danzas de Conquista (Malinches, Indios, Santiagos) sugieren que, a diferencia del aspecto y simbología en que han resultado algunas versiones, como la Pluma, estos espectáculos se difundieron o derivaron, al menos en la Sierra, como modelos no tanto de “otredad” sino de “otredad interna”, de introspección ontológica, más que étnica o histórica, que afecta tanto a uno como a otro bando y a sus cómicos, todos en una continua batalla o interrelación, que les permita ser, más que los que eran, los que desean o puedan ser.

²⁷ Pero al contrario que en el surrealismo o que el cine de Buñuel que aspiraba a resultar extraño sin parecerlo a primera vista, estas Danzas pretenden parecer extrañas sin, en realidad, serlo puesto que reflejan no sólo una cotidianeidad, sino una intimidad local, extrañada pero en absoluto excéntrica; o, más bien, excéntrica pero igualmente propia o genuina.

Fotos Capítulo 6.1. Danza de Malinches



Fotos 1 y 2. El maestro prepara a los danzantes. Los Niños (o *Planetas*) visten trajes acatrinados con diseños de flores, animales, aves y conejos. Los pañuelos tienen también emblemas religiosos.



Foto 3. El Abuelo acatrinado supervisa toda la Danza de Malinches.



Foto 4. Una de las Niñas (o *Estrellas*). El sombrero acatrinado, con escarapelas y espejos, es usado tanto por personajes masculinos como femeninos en distintas danzas (ver abanderados de la Danza de Santiagos o la Abuela del Nene.)



Foto 5. Niños y niñas durante los preparativos. Los trajes acatrinados son similares a los de Moros y Huenche-Nene, pero con mangas y quillas.



Fotos 6 y 7. Sones de Entrada. Presentación discursiva o respeto al Santo por Moctezuma y Venus, acompañados por la sonaja y las castañuelas. Ambos rematan su tocado con penacho de la bandera mexicana. El abuelo lleva chaleco y morral, del que cuelga un rebozo.



Foto 8. El Abuelo ilustra o “alecciona” a las Malinches en sus cantos antes de su presentación o “bautismo” ante la iglesia.



Foto 9. El Abuelo baila con cada una de las Malinches tras la lección.



Foto 9bis. Uno de los sones de Venus como Malinche, agitando vivamente un pañuelo.



Fotos 10 y 11. Son del Casamiento. Cada niño o *Planeta* invoca a una *Estrella*, sale de su lugar, bailando, hasta que llega donde está la *mujercita*, y le rodea a ella, y la mujer lo sigue, bailando, hasta ocupar un nuevo lugar en la fila de los Niños.



Fotos 12, 13, 14 y 15. Sones del Poste. El Abuelo, ahora con lentes oscuros, sostiene el poste, supervisa el baile y el entrelazado de las cintas. Los Niños y Niñas también se retiran el sombrero.

PARTE IV:

DANZAS CARNAVALESCAS EN LA SIERRA

Capítulo 7

Una Introducción al Prototipo: La Pastorela de San Juan

La *Pastorela* de San Juan, tiene, como se comentó, una estructura dramática esencialmente antagonica y otros elementos propios del género “bélico”; sin embargo, en cuanto “evento total”, o en su puesta en escena más expandida, se perfila como una representación típicamente “carnavalesca”, cuyas características servirán para definir ese prototipo y para incidir en los aspectos más paradigmáticos de una teatralidad zapoteca, incluso mesoamericana.

El “prototipo carnavalesco” de danzas y representaciones zapotecas se caracteriza por una predominancia de personajes o contenidos transgresores y humorísticos, así como por la persistente integración de una puesta en escena específicamente teatral, además de danzada –y sólo a veces derivada de textos-, con otras escenificaciones de tipo social o político, igualmente elaboradas o estructuradas pero a partir de otro tipo de convenciones representativas, más orales o interactivas. Este prototipo de espectáculos se suelen desarrollar, por lo general, durante periodos rituales prolongados o políticamente trascendentes, con procedimientos ceremoniales más dilatados o complejos que las fiestas a los santos, como son los ciclos de Navidad-Epifanía, Carnaval-Semana Santa o las celebraciones por los días de Difuntos.

La Pastorela de San Juan es un caso particular y se considerará, aún, como intermedio entre el prototipo carnavalesco y el bélico. Aunque interpretada por unos Diablos transgresores, éstos comparten su protagonismo con otro “bando” de Pastores. Combina asimismo una representación humorística con otra particularmente agresiva o belicosa, así como la enunciación de un *parlamento* y de otro tipo de escenificaciones, propias de la vida política y ritual comunitaria, coincidentes con el cambio del año. Otras escenificaciones paralelas, difundidas en pueblos vecinos y con rasgos comunes, se considerarán, sin embargo, netamente carnavalescas, como se especificará en el caso del Valle,

Esta Pastorela se perfila, pues, como un caso de transición entre los dos géneros propuestos, e ilustra conexiones, a veces proporcionalmente opuestas, entre ambos prototipos. Este espectáculo servirá también como introducción a los ejemplos más emblemáticos del género, como las Danzas de Viejos en distintas versiones de la Sierra y el Valle, con las que guarda similitudes significativas, a detallar en la descripción de Teotitlán.

A lo largo de este capítulo se incidirá en la importancia del género carnavalesco, aunque su dimensión no puede ser entendida sin un análisis previo de las danzas bélicas. Sólo algunas representaciones zapotecas contienen personajes antagónicos y estructuras bélicas; en cambio, todas las “danzas” zapotecas, como las que se muestran en este estudio, contienen, ineludiblemente, elementos o personajes carnavalescos secundarios, o bien, son carnavalescas en un modo estructural o global.

Uno de los principales fundamentos de la teatralidad zapoteca es el humor, mediado por la inversión o trasgresión de normas, ya sean éstas propias de una realidad social (i.e. burlas de las instituciones comunitarias, de la interacción social), así como de unas versiones dramáticas o reflejos dramatizados (i.e. burlas del ritual o de una interacción, específicamente dramatizada, con lo sobrenatural). Esta trasgresión o subversión, la representación de reflejos invertidos o distorsionados, presente en muchas danzas zapotecas y mesoamericanas, configuran esta teatralidad como una “anti-teatralidad”, un género cultural que determinará las interpretaciones de las danzas, ya sean de uno u otro prototipo, así como otras representaciones.

Este tipo de teatralidad, primordialmente humorística y transgresora, articula, a su vez, otra noción cultural, en este caso de “oposición” o “tensión”, semejante a la de prototipo bélico, pero de naturaleza diversa; se trata más bien, de una “duplicidad”, a veces una “replicación inversa” entre personajes y sus “realidades” o ámbitos de acción, otro paradigma en el que se indagará.

Esta Pastorela, en particular, tiene una puesta en escena especialmente elaborada; incluye la dramatización de parlamentos, improvisaciones, pantomimas, cantos y bailes que se escenifican en varias ocasiones y escenarios durante el periodo entre la Navidad y el Año Nuevo. Pone en escena, a su vez, mecanismos de interacción social y cotidiana. Aunque la danza no es predominante en el espectáculo, la Pastorela contiene varios números de baile y los sanjuaneros la incluyen en el repertorio local de *danzas*. De hecho, su organización y ejecución requiere de preparativos y compromisos parejos al de las otras “danzas”. Además, todos estos espectáculos se conciben, similarmente, como *recordatorios*, eventos o acciones que señalan, pero que también “activan” o “actualizan”, un acontecimiento significativo para la comunidad.

La Pastorela, sin embargo, se diferencia del resto de espectáculos del repertorio de San Juan en una serie de rasgos, algunos particulares de esta representación pero, sobre todo, paradigmáticos del género. Las danzas por las fiestas patronales, por ejemplo, afirmarían un pacto con los santos, considerados *milagrosos* de manera genérica o encomendados a aspectos concretos de la vida cotidiana, como *la cosecha*, el bienestar físico y material o la resolución de distintos problemas. Las danzas carnavalescas, en cambio, se dirigen a una preservación o continuidad más abstracta o simbólica, la de un orden del mundo, la de una era o humanidad, como es la actual o *cristiana*, con sus costumbres e instituciones. Esta era, orden o estado de cosas, además de “en conflicto”, se escenifica inversa o alteradamente, en desorden; a veces con tintes proféticos, a veces como recreaciones del pasado, pero siempre solapados en la representación de un mismo tiempo y espacio o mundo actual, más bien de distintos ámbitos o “mundos”, pero siempre conectados a una realidad presente.

Al igual que las danzas bélicas, la Pastorela requiere de música, disfraces y parafernalia. La representación se basa en la dramatización de una *relación* o *parlamento* en castellano, aunque la puesta en escena lo trasciende, no sólo con improvisaciones (la mayoría en zapoteco) o pantomimas sino que -como hacen los *campos* de las bélicas y como se comprobará en un análisis completo de su periodo ritual o escenificación expandida- la representación y sus significados se derivan hacia otros escenarios y contextos de la vida cotidiana, con los cuales se entrelaza.

A diferencia de las anteriores danzas, que se alternan según el tipo de fiesta, el repertorio o la demanda, la Pastorela se escenifica de manera estable e ineludible cuatro veces al año, durante la Navidad y el *Cambio de Cargos* públicos en Año Nuevo. Por tanto, el análisis de ese contexto litúrgico y político, resultará igual o incluso más trascendente que el de la propia representación. Este análisis contribuirá, a su vez, en una comprensión de las danzas o representaciones zapotecas como eventos totales, cuyo marco de interpretación simbólica debe ser ampliado.

La *Pastorela* o, según se define tradicionalmente, el *Coloquio* (*su nombre en zapoteco*) aún compartiendo el mismo carácter de evento cultural “total” y “multimodal” de otras *Danzas* indígenas¹, no se articula predominantemente en torno a la “danza”, es decir, a coordinaciones y dramatizaciones coreografiadas o *sones*, como los que configuran muchos de los espectáculos zapotecos. Aún teniendo bailes y un gran contenido dinámico, sobre todo por parte de los Diablos, la Pastorela, por el contrario, se articula fundamentalmente en torno al texto, asemejándose más a una representación “teatral” convencional que a un espectáculo danzado. Esto ocurrirá de manera similar en las otras danzas de Viejos, sobre todo en el Valle, donde las coreografías danzadas están supeditadas a la teatralidad (más bien a una anti-teatralidad).

De hecho, el *parlamento* de esta Pastorela se corresponde con el de una obra dramática de autor desconocido, posiblemente del siglo XVIII. Se referirá a esta obra como “texto original” o “canónico”; es típica de un género teatral navideño especialmente difundido y afianzado en México, con cuyas escenificaciones populares guarda importantes conexiones. Esta supremacía de las secuencias parlamentadas o dialogadas -a veces improvisadas en lenguas indígenas- frente a las secuencias danzadas complementarias, se constituirá, también como otro de los rasgos predominantes de los espectáculos carnavalescos, zapotecos y mesoamericanos.

El *parlamento* de esta representación se asocia a una tradición hispánica de “autos navideños”, floreciente en el Siglo de Oro, pero que derivó, desde el siglo XVIII al XX, en un género literario y de teatro popular específicamente mexicano o de “pastorelas”². El

¹ Según se definió anteriormente: representaciones colectivas, dinámicas, con recursos dramáticos múltiples (canto, música, danza, declamación, improvisación, etc.), interpoladas con otras representaciones y contextos de carácter social, como se vio, ensayos, presentaciones formales, celebraciones o convites paralelos, interconexión entre personajes social y teatral, etc.

² Los autos religiosos hispánicos del siglo XVII y XVIII, concretamente los de temas navideños, relacionados con los Reyes Magos o con pastores -derivados a su vez de representaciones litúrgicas medievales, como el *Officium Pastorum* y de otras corrientes profanas, como la poética bucólica clásica-, proliferaron como género dramático en esos siglos y se exportaron a América, influyendo en el teatro evangelizador y en diversos autores coloniales y modernos (Cabrera y Quintero, Cigorondo, Osorno o Lizardi entre muchos otros). En México hay constancia de la representación de comedias o farsas de navidad, de adoraciones de Reyes o de Pastores desde el siglo XVI y de su temprana traducción a lenguas indígenas, (ejemplos en

parlamento y la escenificación de la Pastorela de San Juan comparte, pues, aspectos e influencias tanto de esa tradición hispánica como de la otra más moderna o nacional, por ejemplo, en su nueva denominación como *pastorela*. Sin embargo, y según se mostrará, la puesta en escena y el significado total de esta Pastorela divergen radicalmente de esas tradiciones literarias y se ajusta, en mayor medida, a una tradición local, de carácter más oral y con ciertos rasgos sino propiamente zapotecos, sí compartidos por otros grupos indígenas y mesoamericanos.

Algunos paralelismos de esta “Pastorela” respecto a esas representaciones mexicanas modernas, con sus correspondientes parlamentos o textos, se podrán trazar en función de unos antecedentes literarios comunes. Otras coincidencias escénicas, en cambio, como ciertos caracteres humorísticos y trasgresores podrían responder a un mismo sustrato de teatralidad oral y popular, incluso, particularmente “indígena” en algunos aspectos (por ejemplo, en el protagonismo de “diablos” y otros personajes obscenos, también “viejos”, con dramatizaciones de desorden, atribución profética, interconexión con otras danzas y pantomimas, con rituales sociales, etc.).

En este caso, las similitudes de la Pastorela de San Juan con otras mexicanas resultarán ser, sin embargo, sólo superficiales, como se comprobará tras un examen y comparación con otras representaciones del repertorio zapoteco y, sobre todo, en función de su contexto simbólico y etnográfico aún más localizado. Así, aunque comparte, rasgos de una teatralidad popular y satírica típicamente mexicana, con estereotipos de “diablos”, “pastores” y “graciosos”, su interpretación será esencialmente zapoteca, al igual que su concepción global del humor, de la trasgresión o de la propia noción de “escenificación”.

Tanto en el Valle como la Sierra existen numerosas dramatizaciones, tangencial o directamente vinculadas a “pastorelas” o a adoraciones al Niño Dios. Existen, además, ciertas “Danzas de Coloquio” o “Coloquios” (Yaee, Juquila, Talea) que incluyen (como se vio en la mencionada Danza de Malinches) parlamentos de temas religiosos diversos, algunos vinculados a motivos navideños. Pero a diferencia de esas danzas, este espectáculo se basa, precisamente, en su contenido dialogado o parlamentado más que en una estructura coreográfica. Además, este contenido puede ser interpretado, a su vez, como un auténtico “combate”, en este caso de esencia discursiva, sostenido entre Diablos y Pastores. Estos personajes se enfrentan no sólo “en” el discurso, sino “por” el discurso, con las implicaciones simbólicas y fácticas que esa enunciación conlleva, dentro y fuera de la representación, en tanto que “activación performativa” de una realidad.

Este tipo de combates, dialécticos, constituyen, asimismo, otra característica del paradigma carnavalesco, basado en intercambios o “enfrentamientos” dialogados, frecuentemente humorísticos o transgresores, a pesar de tocar temas considerados trascendentes o sagrados. Como se verá, la disposición espacial o la estructura interactiva de muchas Danzas de Viejos, por ejemplo, aunque poco coreografiadas, se articulan igualmente en

Arróniz, 1979; Horcasitas, 1974; Aracil, 1990; Sten, 2000). A mediados del siglo XVIII empieza a perfilarse un tipo de “pastorelas” específicamente mexicanas, que reproduce estructuras y personajes de esas tradiciones pero las adaptan y recrean en un nuevo contexto, consolidándose como un género nacional en el siglo XIX, no sólo literario sino también de teatro popular. Se puede apreciar esta evolución y desarrollo de la pastorela en García Jiménez ed., 2006, Aracil ed., 2004, Romero 1984; Lozano, 2007, entre otros. Este tipo de representaciones se desarrollaron y transformaron durante la colonia y la independencia, subvirtiéndose y motivando continuas prohibiciones. En algunos contextos indígenas y mestizos evolucionaron en danzas, con las que actualmente se relacionan en muy distintos grados de familiaridad.

filas paralelas y enfrentadas, a veces por equipos, con un carácter dinámico y “desafiante” similar al de las bélicas; aunque esas danzas de Viejos, se presentarán como casos ya plenamente “carnavalescos”, compartirán con las bélicas -por esos particulares combates dialécticos-, una especial capacidad para sembrar “discordia” o generar conflicto, aunque de carácter y límites algo diversos.

Aunque relativamente excepcional en el repertorio teatral no sólo del área zapoteca sino de Oaxaca, esta representación de San Juan tiene conexiones no solo con otras “pastorelas” o “adoraciones” representadas en otros contextos indígenas, sino incluso también con sus fugas o derivaciones dramáticas en esos contextos, como las *Danzas de Pastores o Pastoras*, de *Ángeles y Diablos*, e incluso con algunas versiones de *Arrieros* o del *Torito*. Pero, sobre todo, se relaciona con múltiples variantes de *Viejos*, a veces integradas en un mismo repertorio como es el caso, en la Sierra, de la danza del *Huenche-Bdao*, aún por comentar³.

La interpretación de esta Pastorela, al igual que las otras representaciones de este estudio, se desarrollará en función de su significado local y como una *danza* dentro de un repertorio dramático regional que enmarca su género. Así, tanto o más importante que el análisis de la puesta en escena o del origen transcultural y literario de su *parlamento* (o de su texto “original”), la Pastorela será examinada dentro de un marco social y ritual concreto y de su escenario “expandido” y “múltiple”. Además, este análisis pretende ulteriormente establecer sus relaciones con otros ámbitos “teatrales” zapotecos, ya sean estos ceremoniales o más cotidianos.

Como ya se ha apuntado en algunas danzas bélicas y como se mostrará en las más carnavalescas, esta Pastorela se puede definir como un “hecho social total”, una acción o evento colectivo que trasciende no sólo la actividad de “danzar” sino también la de escenificar o “re-presentar” un texto dramático, expandiendo, con sus improvisaciones, la acción teatral y su significado hacia un ámbito más cotidiano y “real”, el que entreteje las relaciones sociales, también rituales, dentro de la comunidad. Esas cualidades de este tipo de acción teatral y colectiva, aquí interpretadas como esencialmente “carnavalescas” son, a su vez, las que mejor caracterizan o distinguen una teatralidad típicamente zapoteca, que permitirán identificarla o asociarla con la de otros grupos mesoamericanos.

³ Coincidentemente, además de ciertas danzas, algunas pastorelas indígenas, como las del siglo XIX en lengua tarasca que examina Aracil (2006), son o se las conoce como “Pastorelas de Viejos”, en alusión a los “sabios ancianos” o “profetas” del nacimiento de Cristo (y también de su muerte) que intervienen en las representaciones porque, como propone Aracil, el anuncio o “conocimiento de las Sagradas Escrituras les ha sido transmitido a través de ese grupo de hombres escogidos”; dentro de un contexto indígena donde “el conocimiento de los libros sagrados está reservado a un reducido grupo de sabios cuya palabra es asumida y respetada”, esos “pastores” devienen en unos “sabios indígenas que, aún antes de acceder al cristianismo, se muestran especialmente predispuestos para conocer al verdadero Dios” (*Ibid.*: 28-29). Algunas representaciones zapotecas por examinar coincidirán, con matices, en esa transposición de personajes y también en un similar esquema dramático o episódico. Al igual que entre los zapotecos, esas pastorelas dejaron de representarse; pero en varios pueblos de esa región purépecha se celebran *Danzas de Viejos* relacionadas, que dramatizan similares “adoraciones”, a veces con búsquedas o persecuciones del Niño Dios (como las de los *Cúrpites*). En danzas mixtecas, también otras zapotecas, no sólo se establecerán relaciones entre el Niño y los Viejos (a veces acatrinados o rubios), sino también con unos *Diablos* de rasgos acatrinados o rubios, o con emblemas de vaqueros y arrieros, que reaparece en otras danzas de la región y relatos mesoamericanos, como los mencionados en el cap.5.

La puesta en escena “expandida” de la Pastorela, considerada en sus “múltiples”, escenificaciones, en diferentes momentos y contextos a lo largo de todo el periodo ritual, desde antes de la Navidad hasta el Año Nuevo, evocan en su conjunto una serie de pasajes de la mitología católica y tradicional, bien conocidos por los lugareños. Estos relatos relacionados con el nacimiento de Cristo, su anuncio o su preparación, se dramatizan a lo largo de todo el periodo, que incluye también las *Posadas*. Del mismo modo, se evocan otros pasajes o episodios bíblicos, menos explícitos en el *parlamento*, pero igualmente conectados con ese corpus mitológico y desarrollados en la puesta en escena; uno de esos episodios, en particular, se refiere a un enfrentamiento entre Dios y Lucifer y sus respectivos emisarios, con la consiguiente “caída” del Diablo. Este combate y “expulsión” -no exactamente un “desenlace” o “derrota” definitiva, como se verá- tiene importantes implicaciones simbólicas y prácticas en la vida social y el imaginario local.

Estos sucesos y sus consecuencias se interpretarán “etiológicamente”, según ya se ha propuesto para otras danzas y en estudios previos (Gutiérrez Estévez 1993 y 2006), como constitutivos de una era cristiana; pero también “ontológicamente”, como ilustrativos, y en cierto modo “proféticos”, de la construcción y constitución de un mundo actual, en las diferentes dimensiones en que éste se configura desde la perspectiva local.

El acontecimiento del nacimiento de Cristo tiene en esta comarca unas connotaciones simbólicas esencialmente bélicas –que serán, al mismo tiempo, interpretadas como gestadoras o regeneradoras-, similares a las que la Pasión, también interpretada como un enfrentamiento, tiene en otros pueblos de la región y de mesoamérica, en este caso como conflicto entre Judíos, Fariseos o Romanos contra Cristianos.

Aunque esta Pastorela, en tanto que espectáculo completo, resulta excepcional en la región, en varios pueblos vecinos (Yatzachi, Zoogocho, Tavehua, etc), sin embargo, sí se dramatizan, similares o fragmentarias “adoraciones” al Niño, protagonizadas por “pastores” o también por “viejos”, algunas incluso con características o personajes paralelos (por ejemplo, en sus nombres Bato y Gila, recurrentes en los pastores “canónicos”). Durante este periodo de Navidad-Epifanía, también se dramatizan en la región, otros combates o enfrentamientos, algunos “dialécticos”, otros de temas aparentemente profanos, como las danzas o representaciones de *Cazadores y Animales* (Yojobi) o las, ya mencionadas, de *Arrieros* o *Vaqueros*, protagonizadas tanto por Viejos como por Diablos⁴. Existe además una concepción, generalizada en esta región, de *Belén* como un *lugar de enfrentamiento y ruido*. Estas representaciones se suelen acompañar de juegos pirotécnicos y cohetes.

Esta Pastorela y otras adoraciones navideñas de la Sierra, guardan una profunda conexión con algunas representaciones zapotecas de Semana Santa, que se analizarán en el Valle. Esta vinculación se establece también con otras representaciones indígenas de la Pasión que, como evidencian diversos estudios, se concibe mítica y ritualmente como un combate,

⁴ Algunas danzas, aunque carnavalescas, podrían interpretarse como bélicas en algunas de sus aspectos. Algunos Viejos purépechas, aunque vinculados a unas “adoraciones”, como los de la sierra de Uruapan se enfrentan entre sí, oponiéndose viejos “Decentes” contra “Feos”. También los Viejos de Zinacantán, por ejemplo, celebran la Navidad con enfrentamientos dramatizados y dialécticos, entre las parejas de Abuelos, con corridas, encarcelamientos humorísticos y un “sacrificio” final del toro (Reifler, 1986:30-55).

dramatizado o coreografiado mediante persecuciones, careos, enlazamientos, capturas, guardias, fugas, etc., así como con diversas expresiones de desorden, anarquía o caos⁵.

Aun con distintas temáticas y fechas, las constantes entre ciertas danzas y dramatizaciones, permitirá integrarlas en un mismo prototipo o género y profundizar en sus interpretaciones, ya sean sobre el nacimiento o la muerte de Cristo (a veces, sobre otras personificaciones de santos), como “conflictos de gestación” de distintas eras o estadios, no siempre pretéritos, sino en distintos niveles de realidad.

De manera paralela pero diversa, las profecías o anuncios relacionados con estos dos motivos o sucesos mitológicos, nacimiento y muerte de Cristo, aparecen también frecuentemente aparejados en la tradición católica de representación, con metáforas o discursos que yuxtaponen imágenes de ambos acontecimientos. Esos dos sucesos se relacionan igualmente, desde la época medieval, con evocaciones del Juicio Final o con pasajes del Apocalipsis, en particular el que ilustra el enfrentamiento entre San Miguel y Lucifer, que se propagó intensamente desde las primeras etapas de evangelización⁶. Existe igualmente un aparejamiento de estos dos tópicos o sucesos en dramatizaciones y mitos americanos. (Ver, por ejemplo en el mito del Valle transcrito en el cap. 5 el papel circular del gallo, como anunciador tanto del nacimiento como ascensión de Cristo).

Los “actos” que componen el *parlamento* de esta Pastorela, parciales y reubicados respecto de un “texto canónico”, no reproducirán sin embargo, de manera gráfica, el nacimiento de Jesús en Belén, aunque sí se refieren a éste. Aún así, este acontecimiento sí se dramatizará, de manera particular, en distintas casas de San Juan, durante lo que se puede considerar una “puesta en escena expandida” de la Pastorela o su ciclo escénico completo, que se corresponde con una narrativa local más extensa que la contenida en ese manuscrito local. Aunque los actos del *parlamento* apenas recogen los acontecimientos de Belén, los sanjuaneros consideran que la Pastorela pone en escena *lo que sucedió cuando nació Jesús* y evoca *a los que allí se representaron*, es decir, a unos Pastores y a unos Diablos entre los que se establece un combate físico y dialéctico. Más abajo se indagará en las connotaciones de ese combate, y de su “re-presentación”, entre unos personajes que son “agentes” o “delegaciones”, más que abstracciones netas o absolutas, del bien y del mal.

Como se apreciará después, en un análisis del imaginario y la narrativa local relacionada tanto con el nacimiento de Jesús como con la “expulsión de Lucifer”, de estos acontecimientos, o enfrentamiento, derivan algunas de las concepciones locales, no sólo acerca de la organización social del mundo actual sino de su propia constitución espiritual o de orden moral. Así, la Pastorela no sólo explica, “revive” o “actualiza”, etiológicamente aquellos sucesos sino que ofrece, a la vez, una interpretación “ontológica” del carácter

⁵ Se podrán comparar diversos aspectos, por ejemplo, con la Pasión rarámuri (Bonfiglioli, 1995), o con distintas representaciones mayas (Reifler, 1986 y 1989). Por ejemplo, en varios de esos pueblos mayas, la dramatización carnavalesca de la Pasión también tiene connotaciones bélicas; en Chenaló un bando “rojo” - cruzados, salvajes, raptos- se enfrenta a otro de “negros” y “vaqueros” igualmente transgresores; otra dramatización similar establecen los “zinacantecos” contra los “ladinos”.

⁶ En la tradición pictórica occidental también es recurrente la superposición de símbolos que presagian la muerte de Cristo en representaciones de la Anunciación a la Virgen o Adoraciones de los Magos. También Aracil (2006:27-28) evidencia esta conexión en los autos navideños medievales, entreverados con discursos proféticos sobre el Juicio Final; también señala como las ideologías milenaristas franciscanas y sus recursos evangelizadores determinan una temprana introducción en México, desde el siglo XVI, del culto a San Miguel, como “psycopompos” y caudillo de huestes celestiales.

“duplicado” (incluso “multiplicado”) del mundo actual o *su sombra*, de la actividad humana como acción y representación, y también de una cualidad desdoblada o dual, no siempre contradictoria o antagónica, de los seres que habitan en él.

Como se señalará, y de manera paralela a otras danzas, los personajes de esta Pastorela “son y no son”, para los sanjuaneros, representaciones de unos antiguos zapotecos y de ellos mismos. Aunque paradójica en apariencia, esta premisa se basa en unas concepciones culturales de la “persona” que integran, como se verá, diversas esencias anímicas o espirituales que configuran al individuo y lo vinculan a una colectividad social y anímica; algunas de estas esencias son ancestrales, otras “alienadas” o extrañadas y todas están en un permanente combate moral y emocional. Por un lado estos personajes se podrán considerar idealizaciones o caricaturas de los vecinos de la comunidad y de sus comportamientos normativos; por otro lado son representaciones de unos “sanjuaneros genuinos” o “primordiales”, connotados por la ambigüedad, el enajenamiento y la distancia, aunque ésta sea siempre relativa.

Al igual que los personajes, los sucesos representados en esta Pastorela se conciben, a un mismo tiempo, dentro y fuera de la realidad cotidiana, alejados pero presentes en ese particular contexto temporal y espacial que proporciona la ficción. Es decir, el combate representado en la Pastorela no sólo será la evocación o explicación del origen del mundo, sino la evidencia y recordatorio de su situación y persistencia presente. De hecho, distintos actos de la Pastorela no sólo se escenifican en el atrio durante esos días o sus largas noches invernales, reiterando y reproduciendo las secuencias más importantes de un *parlamento* asumido, a un mismo tiempo, como *profético* y *de antigüedad*, sino que también se “actualizan” esos sucesos, se “improvisan” y se ponen en acción en otros escenarios sociales y políticos, trascendentes en la vida comunitaria, con la cual se entrelazan, como ocurre en el momento álgido del *Cambio de los Cargos*.

Además de esa evocación escénica de un tránsito, tensión o interconexión entre esferas diferenciadas de la realidad (mitológicas o sobrenaturales, pero no por ello menos reales), la comunidad experimenta una traslación política, cuando no desconcierto, e incluso anarquía. Este desgobierno se expresa de manera similar, o incluso con mayor intensidad, en periodos carnalescos similares o equivalentes de otros pueblos (se comentarán algunos ejemplos del Valle, Yalalag, el o los Altos de Chiapas). Esta traslación cósmica o mitológica se vinculará a una transición o anulación fáctica del poder político (como ocurre de manera enfática en Teotitlán), y a un ritual de carácter trasgresor en el que se alteran los patrones de interacción y la conducta social consuetudinaria, en las pautas de respeto, la vestimenta o el lenguaje, con una preeminencia de la actividad nocturna, incluso con una modificación del paisaje cotidiano, por ejemplo, con la presencia continuada del telón y otra parafernalia. Todo ello es el reflejo de una percepción colectiva de desorden, ya sea a nivel cósmico o calendárico, pero también social o personal; o más precisamente, de lo sobrenatural o sagrado que hay en el orden social o en el interior de cada persona.

Algunas particularidades de la Pastorela.-

Para terminar de introducir algunos rasgos de esta Pastorela, que lo serán también de otras representaciones carnalescas zapotecas, cabe destacar algunas diferencias generales de su organización, preparativos y ejecución respecto de otras *danzas* ya presentadas:

Al igual que los circuitos y convites en casa de algunos patrocinadores de las fiestas o de sus respectivas danzas (el caso del *Moctezuma* o del *Bernardo*), la representación de la Pastorela está entreverada por similares recorridos. En este caso, los *convivios* se celebran en casa de los mayordomos de la imagen del Niño Dios, así como en la de las niñas “Pastoras”. Pero estos circuitos incluirán, además, la actuación de algunos personajes (los Diablos, en particular) en las celebraciones en casa de los funcionarios entrantes con el cambio de año; también delegarán o transferirán simbólicamente su presencia a través de algunos emblemas dramáticos, como es un gran tambor asociado a los Diablos que intervendrá en otras ceremonias domésticas.

La Pastorela se asocia sólo de manera parcial con el culto a esa imagen del Niño Dios y con sus *padrinos* o patrocinadores de un segmento de la fiesta. La Pastorela tiene además otra dimensión, no sólo social o ritual dirigida al culto a las imágenes, sino enfáticamente política y cívica, que requiere de otras ceremonias y patrocinios. Si bien las danzas, sobre todo “bélicas”, están destinadas a honrar a un santo, a atraer y divertir a los visitantes en esas fiestas religiosas, la Pastorela, como otras danzas y representaciones específicamente “carnavalescas”, se enmarcan, por el contrario, en un periodo de celebraciones más complejo, que se suele preservar en una intimidad comunitaria. A éstas celebraciones y representaciones se les confiere, a su vez, un carácter o simbología “familiar”, más asociada a procedimientos y rituales del ciclo de vida que al anual (por ejemplo, en la *levantada del Niño*). De hecho estas danzas reflejan en su organización una noción de “la comunidad como familia” y se basan en su “relatividad”, es decir, en el conocimiento mutuo de sus habitantes, para su ejecución; por ejemplo, así se desarrollan las sátiras y sanciones sociales que constituyen una parte fundamental de la diversión, o se apoyan en una reciprocidad consuetudinaria para la fragmentación del patrocinio en pequeñas pero múltiples aportaciones⁷.

La Pastorela de San Juan, al igual que otras representaciones carnalescas, se diferencian de las danzas bélicas en su organización e institucionalización. Las *danzas* del repertorio bélico de la sierra, por ejemplo, se eligen y se organizan, según cada fiesta; como ya se comentó, los vecinos y autoridades de los barrios, proponen una danza y su producción se distribuye entre éstos, asignando después su dirección a un *maestro* reconocido. La realización de la Pastorela, en cambio, depende de jóvenes voluntarios de cualquier barrio y su transmisión recae en antiguos actores, más experimentados y adultos. Todos ellos se involucran por gusto, por tradición familiar o porque es una *costumbre*, más que por presión de las autoridades civiles o barriales o por manda al santo. Con todo, este espectáculo es el que se mantiene más estable de todo el repertorio y el que resulta, junto al jaripeo, más atractivo entre los varones jóvenes.

⁷ De la Fuente (1947:293) reseña igualmente una organización colectiva o patrocinio más distribuido en el culto navideño al Niño Dios en Yalalag, es decir, menos individualizado o asignado a un sólo mayordomo que en el caso de otros santos o imágenes. También Nuttini (1980:118) distingue entre patrocinios privados y públicos en el culto a esta imagen en Tlaxcala. Por otro lado, y como se verá, algunas características, esencialmente carnalescas y trasgresoras de las celebraciones navideñas en San Juan se asocian en mayor medida, sin embargo, con el periodo y la fiesta de la Candelaria, según se celebraba anteriormente en Yalalag, y que tenía similares connotaciones de tránsito calendárico y ritual (De la Fuente, 1947:301). Estas connotaciones también coinciden, se verá, con algunas atribuidas al día de difuntos en otros pueblos zapotecos.

A diferencia de esas danzas con mayor preeminencia coreográfica, que requieren de la enseñanza y supervisión del *maestro* para el *movimiento* y los *sones*, la Pastorela no está encomendada a un único director para su transmisión o conducción; no por ello este espectáculo resulta menos dinámico, convencional o estructurado. Aunque con actuaciones “improvisadas” y dramatizaciones de desorden y caos, se debe precisar que la escenificación nunca termina de ser espontánea sino que, incluso la interacción con el público o muchas de las transgresiones y las correrías de los Diablos, suelen seguir unos patrones reiterativos. Es una representación de caos, aunque siempre contenido. Los actores de la pastorela aprenden el estilo de actuación observando representaciones previas, participando en la escala de personajes y con cierta asesoría por parte de esos antiguos participantes.

Todos los intérpretes de la Pastorela son jóvenes, casi adultos pero solteros, a excepción de dos niñas y un niño. Los jóvenes actúan durante varios años y evolucionan en la jerarquía de personajes hasta que contraen matrimonio, adquiriendo un estatus o identidad plenamente adulta que les suele inhabilitar para participar en este espectáculo, sobre todo como Diablos (más aún si tienen ahijados), aunque no para otras danzas. Aunque algunos adultos pueden participar puntualmente, la Pastorela está ejecutada eminentemente por jóvenes. Los papeles protagonistas recaen sobre los mayores o más cercanos a una adultez cívica⁸.

Las copias del manuscrito, la parafernalia y su transmisión quedan en manos de algunas familias participantes o de especial *gusto*; éstas las preservan con celo ante fuereños o curiosos de otros pueblos, puesto que la consideran una representación única, valiosa y *de antigüedad*, al igual que algunos objetos de la parafernalia, como suele ocurrir en danzas de este prototipo con las máscaras o bastones y, por supuesto, con los cuadernos y documentos. Este tipo de transmisión suscita, sin embargo, algunas discrepancias en cuanto a la puesta en escena o al estilo de declamación, sobre todo entre los ancianos que, aún en contra de lo que se podría suponer en estas sociedades “conservadoras”, no intervienen en su dirección y delegan esa labor y responsabilidad en otros más jóvenes. Esto se constituirá en otra particularidad estructural de muchas danzas carnavalescas en las que los jóvenes, enmascarados, retan o reprenden a autoridades y mayores.

Cabe recordar que en la mayoría de las danzas del repertorio local, son los *maestros* quienes preservan no sólo el parlamento sino cierta “autoridad” en el modo de transmitir la danza, derivada de su experiencia y conocimiento de los *sones*. Esta autoridad puede derivar también, como se detallará, de un designio sobrenatural, normalmente a través de sueños. En la Pastorela, en cambio, son los propios actores, especialmente los protagonistas o los que interpretarán a los Diablos, quienes reciben ese tipo de verificación o permiso sobrenatural para participar en ella; en esos sueños se les exige la superación de una serie de peligros o de *pruebas* que después garantizarán su seguridad durante un tipo de escenificación que conlleva ciertos riesgos personales, de carácter corporal y sobre todo anímico o de ambos tipos.

⁸ Los “padrinos”, aunque sean jóvenes o aún sin hijos, deben siempre presentarse como modelos de corrección ante sus ahijados. Aunque los Diablos son personajes de “ficción”, su interpretación se considera en algún modo indecorosa; por eso cuanto más adultos o comprometidos sus intérpretes delegan el papel en otros más jóvenes, para no mostrar *esa cara* a sus hijos o ahijados.

Se retomará la importancia de estos sueños o *pruebas*, necesarias no sólo para este tipo de actuaciones dramáticas, sino también para otras de carácter social y sobre todo ritual -de interacción “en” ámbitos o “con” seres sobrenaturales- y que tienen, a su vez, cierto carácter iniciático⁹. Asimismo, la participación y responsabilidad de varones jóvenes solteros en esta Pastorela, así como su introducción a un consumo público de alcohol, podría ser interpretada desde esta perspectiva de iniciación vital y cívica.

Además del jaripeo (otro ámbito “iniciático” y juvenil) que entraña un riesgo físico aún mayor, la Pastorela está igualmente asociada a ciertos peligros y accidentes. Además de la tensión y discordia social que se llega a generar, en algunas escenificaciones, sobre todo nocturnas, acontecen sucesos extraños, de difícil explicación o comprensión, que experimentan especialmente los intérpretes de Diablos o aquellos que no tomaron suficientes medidas rituales preventivas (por ejemplo, los que sustituyen improvisadamente a otros actores designados). Además de algunos golpes o lesiones leves inevitables, algunos han experimentado fuertes sustos, agresiones enigmáticas, desorientación o transportación involuntaria durante o en las proximidades de la escenificación. Estas experiencias resultan similares a las que se relatan en otras situaciones de contacto con lo sobrenatural, y a las que se atribuyen causas equivalentes (como las que se mencionaron en el cap. 2). Otros afirman haber presenciado sucesos insólitos, como el desdoblamiento o duplicación de la pareja de Diablos durante sus correrías o escaramuzas. El carácter “sobrenatural” de algunas de estas situaciones se ha visto confirmado por una estela de intenso mal olor (*como a huevo podrido*). Este y otros emblemas que acompañan la actuación de los Diablos serán comparados en relación a otros personajes, a veces, equivalentes, no sólo de danzas carnavalescas sino también de distintas tradiciones mitológicas y narrativas, con los que guardan conexión.

Aunque estos datos -sobre sueños de maestros y actores, así como sobre sucesos extraños y distintos niveles de percepción escénica- se ha recogido esencialmente en referencia a la Pastorela, el proceso de mimesis entre actores y personajes, incluso entre realidades escénicas y sociales, es frecuente en las representaciones carnavalescas y constituirá uno de sus rasgos paradigmáticos.

Algunas particularidades de la escenificación principal de esta Pastorela en el atrio, en relación a otras danzas analizadas y al repertorio de la región, se deben a la excepcionalidad de su temática y también a la particular interpretación que se hace de su parlamento. Aún así, algunas de sus características, además de coincidir con patrones dramáticos del prototipo bélico, compartirán aspectos esenciales o de contenido con otras danzas carnavalescas.

Así, por ejemplo, la principal puesta en escena en el atrio, dada su articulación en torno a un *parlamento* en castellano, recuerda a la de otras danzas bélicas y a su estilo de declamación. Los actores enuncian sus discursos utilizando un volumen alto, cadencia monocorde y gestos compactados -sobre todo los Pastores-, al tiempo que marchan, en ida y vuelta sobre los ejes del escenario. El eje predominante, tanto en este espectáculo como en otros del prototipo carnavalesco es, sin embargo, el Este-Oeste, por contraposición al Norte-Sur de las bélicas. En estas danzas existe también, aunque menos estricta, una

⁹ Algunos rasgos esencialmente carnavalescos de estas danzas han sido, a su vez, interpretados en otros estudios como “iniciáticos” (Bonfiglioli1995:121). Por otro lado, en estos sueños se reiteran ciertos “oníramas” (entrega de banderas o trompetas) que aparecen también en otras danzas y sus discursos.

disposición por filas enfrentadas¹⁰. Una gran parte de la acción, sin embargo, está desarrollada por los Diablos, más desarticulados y dinámicos que los Pastores, con su deambular desordenado e incesante por el escenario y también por sus alrededores. Los Diablos, siempre errantes, entonan en falsete sus parlamentos; además, interactúan continuamente con el público e improvisan groserías y alburas, normalmente en zapoteco, intercalando unos aullidos o unos gruñidos simiescos característicos. Como otros *campos* Moros, los Negritos de la Pluma, los Judíos (incluso también los Viejos) estos Diablos son frenéticos e incansables.

Otra particularidad de esta representación será la limitada participación de la banda, sólo en procesiones y contados bailes, poco elaborados o sólo compuestos por sones y pasos del jarabe serrano y por una coordinación en corro. Estos bailes enlazarán a distintos actores y también a algunos de sus familiares o patrocinadores. Aunque puntuales, la inclusión de estos bailes en una representación eminentemente dialogada confirma la importancia de una “activación dinámica” en toda “re-presentación” zapoteca, ya sea indefinida (como los incesantes y frenéticos recorridos de los Diablos) o formalizada a través de procesiones, coordinaciones, danza o ciclos de bailes. Así mismo esta activación dinámica estructural recuerda que, si bien el baile es trascendente en éste y en otros espectáculos, las *danzas* zapotecas son, a su vez, eventos culturales complejos, con múltiples secuencias y tipos de acción además de la danza o la declamación, que se “activan” o desarrollan en distintos escenarios, modificando su sentido según se adaptan a cada contexto.

Otra diferencia de esta Pastorela respecto a las danzas bélicas, pero que la vinculará a las carnavalescas, se aprecia en su parafernalia, especialmente en las máscaras y tocados de los diablos, y también en el uso de un gran tambor de piel. Este instrumento particular (diferente del tambor, más pequeño, que acompaña a la chirimía en otras danzas) solo se toca en este periodo y está asociado, en su uso y significado, a los diablos, contrastando con la música de banda¹¹.

La escenificación en el atrio se enmarca también, de manera excepcional en el repertorio de la región, por un gran telón o toldo armado sobre una estructura cúbica de varios metros, que sirve, a la vez, como camerino y bambalinas. Esta *Casita de Pastorela*, rotulada con una imagen de San Miguel y el Diablo, se instala y permanece frente a la fachada de la iglesia durante todo el periodo ritual; de ella emergen unos *coros* o cantos melódicos. En ella se preparan y *conviven* los actores y se guarda la utilería y muebles que se usarán durante la representación. Aunque excepcional en el repertorio teatral de la región, esta estructura recuerda a algunas construcciones similares o “pesebres”, o también a las *Casitas de Dios* que se levantan para las celebraciones de Semana Santa a analizar en Valle.

Esta introducción a la Pastorela, anuncia y recapitula unas características predominantes de las danzas o representaciones carnavalescas en las que se incidirá:

¹⁰ Aunque menos formalizada que en las bélicas, esta disposición coreográfica de filas enfrentadas aparece también en muchas danzas carnavalescas. Aunque los participantes de estas danzas no se diferencian claramente como bandos antagónicos, también se disponen o se redistribuyen en dos filas o equipos, como también se detallará en el caso del valle (o ver Reifler, 1989:132 y 263).

¹¹ En otras representaciones carnavalescas mesoamericanas se expresa con más precisión esta diferenciación entre una música “buena” o “mala” (Bonfiglioli 1995:83); un tambor similar también tiene un papel crucial en algunas representaciones mayas, Reifler 1989: 278); y Tavarez (2006) lo ha estudiado también, en época colonial, en esta región.

En primer lugar destaca la intervención, no tangencial sino central, de personajes humorísticos y contenidos transgresores. Estos personaje y contenidos se articularán en una relación dual y tensa, al igual que en las danzas bélicas, aunque más que en estricta oposición o conflicto, en una relación de duplicidad esencialmente inversa.

En segundo lugar destaca una interpolación o integración de la puesta en escena específicamente teatral con otras de tipo social, ritual o político. Estas escenificaciones pueden estar basadas, asimismo, en patrones escénicos igualmente convencionales, pero más asociados a tradición oral y dramática local. La mayoría de sus discursos se pueden interpretar también como “combates” pero de tipo más dialéctico y, al igual que el humor, con una trascendencia gestadora o regeneradora.

Las danzas carnavalescas suelen representarse en periodos liminales. Reflexionan, a su vez, sobre estos ámbitos de ambigüedad y sus distintos niveles, ya sean de transición cósmica o calendárica, social, política o personal. Estas danzas, como se sugirió para las bélicas, representan también “vuelcos del mundo”, pero se centran aún más en el carácter que esa inversión tiene en el interior de la persona, aunque siempre en interacción con una dimensión social, también ritual o con lo sobrenatural.

Estos rasgos carnavalescos, aunque constitutivos de un género o prototipo, impregnan a su vez las danzas bélicas, proporcionando una interpretación global de la teatralidad zapoteca como una anti-teatralidad o actividad no tanto representativa, sino activa e interactiva de la realidad y de sus distintas esferas o realidades.

1. La Puesta en Escena Expandida de la Pastorela: su Periodo Ritual.

El *Coloquio* o *Pastorela* se representa puntual e ineludiblemente en el atrio de San Juan en cuatro fechas vinculadas a la Navidad y Año Nuevo -día en el que cambian los funcionarios municipales- y se expanden, a su vez, por distintos escenarios, públicos y privados. Diferentes *actos* o *escenas* de la Pastorela se escenifican frente a la iglesia durante el 25 de diciembre y el 1º de enero, día en que los Diablos actúan también en la casa de los funcionarios entrantes. En las vísperas o noches del 24 y el 31 de diciembre, la representación se expande a los altares domésticos y se escenifican en el atrio unos “preámbulos” nocturnos o introducciones breves. Estas visitas domésticas y sobre todo los preámbulos, protagonizados por los Diablos tras las ceremonias en la iglesia, ya bien entrada la noche, resultan excepcionales respecto a la actividad cotidiana y a otras danzas, eminentemente diurnas.

Al igual que la puesta en escena “expandida” de otros espectáculos zapotecos, en la que se hilvanan, por ejemplo, responsabilidades no sólo dramáticas sino también sociales de sus actores, la Pastorela de San Juan se compone de una serie de episodios, más allá de la dramatización del *parlamento*. Estos episodios incluirán las habituales procesiones con la banda, bailes, ciclos de cantos reiterados dentro y fuera del escenario, así como pantomimas e improvisaciones desatadas en distintos contextos por unos Diablos cómicos pero esencialmente trasgresores. Como se verá, la escenificación del *parlamento* en el atrio es crucial pero parcial en relación a un cuerpo dramático y ritual más amplio y complejo de la Pastorela, vinculado en distintos grados a ese texto y también a otras tradiciones narrativas y ceremoniales.

El *parlamento* y su texto “canónico”.-

La escenificación de esta Pastorela y su *parlamento* se basa -aunque de manera abreviada y transformada-, en una obra dramática poco conocida, típica del género y que será referida como auto o texto “canónico” u “original”. Esta obra titulada “La mayor dicha del mundo o las astucias de Lucifer. Auto sacramental para celebrar el nacimiento de Cristo” es de autor anónimo, aunque atribuible a un dramaturgo secundario del siglo XVIII, posible seguidor de Quiroga Fajardo¹². El *parlamento* reproduce varios pasajes de ese texto, incluso escenas casi completas, recogiendo de manera bastante ajustada o casi literal muchos de los diálogos versificados. Este *parlamento*, aunque con episodios diferenciados, no se divide en “actos” precisos; se compone, sin embargo, de secuencias y fragmentos, a

¹² Una copia manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo Catálogo de Piezas Teatrales (Paz y Meliá, 1934, tomo II) la fecha en el siglo XVIII. El seudónimo con que está firmada, “un ingenio de esta corte”, era habitual en copias clandestinas de autores poco conocidos de la época. De Quiroga Fajardo, existe una obra anterior también titulada “Las Astucias de Luzbel contra las divinas profecías”, (García Jiménez, ed., 2006) en la que se pueden inspirar algunos pasajes y personajes, aunque éstos son, a su vez, convencionales del género. Esta obra anónima, que se seguirá y citará en este estudio, evidencia, sin embargo, un estilo y elementos posteriores al de Quiroga, además de algunos “mexicanismos” (como menciones al mole, los tamales, un indio, un güerito, etc.). Estas representaciones de Navidad o “adoraciones al Niño”, aunque con muy diversas tramas y contenidos, tienen ese argumento litúrgico central, por lo que siguieron difundiendo en el siglo XVII y XVIII como “autos sacramentales”.

veces desordenados, de los tres actos o “jornadas” que configuran el “auto original”. La actuación está, además, enmarcada y atravesada por otras dramatizaciones e improvisaciones que no aparecen en ninguno de estos dos textos.

Debido a los patrones dramáticos que sigue ese “auto” y a su traslación en el *parlamento* local, muchos personajes y secuencias argumentales de esta Pastorela coincidirán tanto con los de autos del Siglo de Oro y “coloquios” coloniales, como con los que heredarán las pastorelas mexicanas más modernas. Así, por ejemplo, siempre intervienen una o varias personificaciones diabólicas y los pastores comparten emblemas escénicos, incluso sus nombres (como Bato, Bras o derivaciones de Gil, Gila, Arminda, Bartolo, etc.).

Respecto a los episodios, algunos consisten en la enunciación de mensajes proféticos y doctrinales, sobre todo en las disputas entre diablos y pastores o durante las “caminatas” hacia Belén. Aparecen también cantos y señales divinas, como voces celestiales, la Estrella de Oriente o encarnaciones de ángeles, en particular San Miguel que aparece milagrosamente para enfrentarse a Lucifer. La mayoría de estas obras concluyen con una “adoración” o presentación de “ofrendas” ante el Niño en el portal¹³.

Se intercalan asimismo prototipos de personajes y de situaciones cómicas, tanto en las obras del género como en este *parlamento*. Entre las disputas teológicas de pastores y diablos se despliegan distintos contextos y estereotipos del “gracioso”, con su habla y emblemas característicos, en un desarrollo de su contexto y situaciones cotidianas (la búsqueda continúa de sustento o medios de vida, los enredos entre parejas casadas o por casar, su relación con el entorno, la afición por sus animales, etc.) Es decir, además de temas religiosos, tratados con distintos grados de profundidad, estas obras proporcionan un retrato de distintas clases de la época y de sus hábitos, en lo que coincidirán con algunos de los motivos más desarrollados en las versiones posteriores de esos autos o pastorelas¹⁴.

Sin embargo, a pesar de las coincidencias en esos temas y retratos, la trama principal de esta Pastorela -que se desprende de su particular edición y escenificación-, así como su sentido global, no resultarán, en absoluto, convencionales del género, ya sea en relación a unos antecedentes o en sus derivaciones posteriores.

¹³ Para una referencia y sinopsis de esos y otros episodios, recurrentes en los autos y coloquios coloniales, después pastorelas, que incluyen la petición de “posada” (también en este “original”), ver Lozano, 2007:131.

¹⁴ La trascendencia y versatilidad de los “graciosos” de la literatura del siglo XVII y XVIII se trasluce en muchas danzas del repertorio zapoteco, como se vio en la Pluma y en los Moros; estos se solapan, a su vez, con diferentes estereotipos cómicos, algunos de gusto local. Se referirá a la obra de Quiroga (en García Jiménez ed. 2006:92-93) para un estereotipo del “pastor” recurrente en estos autos y su relación directa con los de esta Pastorela. Muchos aspectos de este estereotipo son similares y comparables a los de otros prototipos del teatro de Siglo de Oro, ver por ejemplo las entradas para “bobo”, “criado”, “villano” o “negro”, además de “pastor” o “graciosos” en el diccionario de Casa, ed. (2004). Díez Borque, por otro lado, amplía el perfil de los “pastores” en ese teatro, de lo que representaban sus valores “rústicos”, como la franqueza o la falta de artificiosidad, por oposición a las clases nobles y cortesanas (en García Lorenzo ed. 2005:167-189). Existen otras aproximaciones literarias al “pastor” además de en su vinculación bíblica y como retrato popular; por ejemplo, desde la poesía bucólica clásica o vinculado a otros estereotipos, literarios y populares, como el del “salvaje” o el “emitaño” propensos, por la soledad de su labor, a la filosofía. Una evolución de estos personajes en pastorelas mexicanas posteriores, como retrato y sátira social, se puede apreciar en Aracil ed. (2004), particularmente en el estudio de Ortiz (2004:16-17) sobre el surgimiento literario del “charro” y de los “sainetes de indios”, y en el de Raffi-Béraud (2004:40-51) con su análisis de personajes en pastorelas del siglo XIX, que se retomarán más adelante.

La trama principal de este *parlamento* y su correspondiente escenificación gira en torno a la actuación e interacción entre un grupo de Pastores y dos Diablos. El elenco básico de personajes, algo transformado y reducido, resultará similar al del “auto original”. El grupo de seis Pastores varones está protagonizados por *Bato y Bras*. Estos dos personajes están aparejados a dos niñas que interpretan a *Herminda y Gila* (Armind y Gila o Hila en la literatura y en el “original”), dos pastoras o sus “esposas” en la tradición canónica y según se trasluce en el *parlamento*. Localmente, sin embargo, se suele considerar o definir a estas dos niñas como las *Esposas de los Diablos*. Asimismo participa una pareja de Diablos, *Lucifer y Satanás*, caracterizados con enmarañadas cabelleras y máscaras horripilantes. También interviene un niño, con túnica y alas representando al *Ángel*. Como se verá, todos los personajes exhiben en sus vestuarios un estilo “acatrinado” y una identidad escénica que diverge, en muchos aspectos, de la del parlamento y más aún de una identidad literaria o canónica pretendida en el documento original.

En este manuscrito local se han eliminado, a excepción del *Ángel*, la mayoría de las intervenciones de los protagonistas sagrados que aparecen en el “original”, como la Virgen, San José, Santa Isabel o San Gabriel, al igual que episodios trascendentes en los que éstos intervienen, como es el de la Anunciación a María¹⁵. Aún teniendo en cuenta esas escenas y diálogos de temas específicamente religiosos, la mayor parte del “auto original” parece más dirigido a un público criollo o mestizo, pero ya adoctrinado, al que se pretendía divertir además de fortalecer en la fe; abunda pues, en esa recreación de clases y personajes, sobre todo populares, en situaciones y diálogos chuscos.

En el actual *parlamento*, aunque extractados, se mantienen, muchos de los mensajes proféticos y doctrinales del “original”, sobre todo los que aparecen insertados en los diálogos de Pastores y Diablos; aún así, este tipo de discursos, serán también los más omitidos durante la escenificación, especialmente en los monólogos (ver abajo, el *bando*). Resulta llamativo, en cambio, cómo se transcribe con detalle en el *parlamento*, los pasajes de esos esbozos “costumbristas” o situaciones cómicas y, sobre todo, como se dilatan y enfatizan en su puesta en escena, abarcando una gran parte de la acción. Otro aspecto llamativo, en el que se incidirá, es el modo particular y específicamente solemne en que se escenifican este tipo de pasajes, humorísticos en el “original”. Los mensajes propiamente “evangelizadores” resultarán, pues, secundarios durante la escenificación en el atrio, en la que predomina otro tipo de acción, esencialmente belicosa, sobre todo en comparación al “original” y a obras similares especialmente dirigidas a públicos indígenas, incluso traducidas a sus lenguas, como vehículos específicos de adoctrinamiento¹⁶.

¹⁵ El elenco de personajes del “original”, por contraposición a uno más reducido del *parlamento* local, aparece así relacionado en la primera página:

Hablan en el las Personas siguientes:

<i>SN. José.</i>	<i>Lucifer.</i>	<i>Bras gracioso.</i>
<i>La Virgen.</i>	<i>Zatanas.</i>	<i>Gila graciosa.</i>
<i>S.a Isabel.</i>	<i>Celidoro Pastor.</i>	<i>Armind.</i>
<i>S.n Graviel.</i>	<i>Feliciano Pastor.</i>	<i>Silvio Pastor.</i>
<i>S.n Miguel</i>	<i>Bato Gracioso.</i>	<i>Cardeño Pastor.</i>

Además de algunas transfiguraciones entre Pastores a detallar (se suprime a *Cardeño* y se añade a un *Angelino*), en el *parlamento* se han omitido personajes y sus acotaciones; en éstas se precisa el carácter de Bato, Bras y Gila como *graciosos*. También se omiten pasajes que caracterizan a varios de ellos como “criados” de Isabel y Zacarías. Tampoco se recogen otros pasajes circunstanciales o personajes aún más secundarios, como un viejo posadero y su esclavo negro.

¹⁶ En esas obras similares, incluso traducidas a lenguas indígenas, el contenido doctrinal era mayor y con pocas fugas narrativas sobre los pastores, (ver por ejemplo, Aracil 2006, Arroniz 1979, Horcasitas 1974.)

Resulta difícil establecer en que medida la edición, transformación y discriminación de escenas en este *parlamento*, respecto del “original”, es fruto de omisiones azarosas, malentendidos o bien de la acción intencionada de distintas generaciones de transcritores o editores autóctonos, así como de otros supervisores del clero, párrocos locales o sus ayudantes indígenas, cada cual con perspectivas interpretativas y objetivos diversos. Por eso, el posterior análisis del *parlamento* y de su puesta en escena por episodios, indagará en las conexiones de esta escenificación con otros ámbitos etnográficos de acción y representación, tratando de proporcionar algunos marcos para esa interpretación local. Se evidenciará en especial una tendencia o predisposición por ciertos pasajes que aparecen en varias danzas; estos podrían revelar sino una cierta “autoridad” local sobre el texto, sí sobre su edición, además de un estilo de escenificación y de interpretación actoral, sobre todo de ciertas escenas, que se aleja de lo transcrito o pretendido en los textos. Por otro lado, la casi total eliminación de los episodios y pasajes en los que actúan personajes sagrados en el “original” sugiere, en cambio, una censura por parte del clero o de sus agentes, con razones para preocuparse por escenificaciones demasiado fieles¹⁷.

Las principales líneas argumentales de este *parlamento*, desarrolladas a su vez durante la escenificación pueden resumirse del siguiente modo; éstas no constituirán, sin embargo, más que una parte de lo que será la representación total de la Pastorela y de su significado:

Se presenta a un inquieto y desgarrado Lucifer ante el desposorio de María y José. Su furia y la de su secuaz, Satanás, aumenta ante los sucesivos presagios del nacimiento de Jesús (y de su eventual crucifixión); su cólera recae sobre un grupo de pastores -sencillos unos, sagaces otros- con los que establecen diversas interacciones. Los pastores, mediadores de tales noticias de carácter divino, se muestran deseosos de participar en esos acontecimientos y su celebración, a veces por motivos más mundanos que devotos, y emprenden ruta hacia Belén. En el camino enfrentan diversos encuentros y se desarrollan acciones que culminan con una “adoración al Niño”. Los diálogos y enunciaciones piadosas se entreveran con el mencionado esbozo de situaciones cotidianas y cómicas, así como con una serie de cantos melódicos o “celestiales” (letanías y villancicos en voces anónimas que emergen del telón, aludiendo a los personajes y acontecimientos sagrados).

Estos cantos y la recitación en castellano, es decir, el núcleo de acción que registra el *parlamento*, contrastará con las histriónicas, y frecuentemente brutales, intervenciones de los Diablos que, además de enunciar sus parlamentos en castellano, gesticulan, aúllan, trascienden el escenario, improvisan en zapoteco e interactúan con el público.

Además de esta principal escenificación del *parlamento* en el atrio, la “puesta en escena total” de esta Pastorela contiene otros “episodios” relacionados en distintos grados con el documento local y, de manera más remota, con su versión “canónica”. Así, la “adoración” al Niño, que sólo se escenifica desfigurada y tangencialmente en el atrio, sí se dramatiza, en cambio, en los altares domésticos, acompañada de algunos cantos y emblemas de la escenificación. Por el contrario, otras secuencias, como las intervenciones o afrentas de los Diablos en distintos escenarios o actos, que incluyendo las ceremonias de *Cambio de*

¹⁷ Sobre todo en estas poblaciones especialmente arrinconadas y superficialmente evangelizadas. Tavarez, por ejemplo, reseña cómo, aún en el siglo XVIII pendían denuncias por sacrificios en Villa Alta (2000:479-481), así como la pervivencia en esta región de un género dramático y musical autóctono con *nicachi* o tambor ritual (2000:421-437).

Cargos, serían unas “improvisaciones” o fugas tanto del *parlamento* como del “original”. Éstos resultarán fundamentales, sin embargo, para una comprensión de la Pastorela en su totalidad, así como de una concepción culturalmente más amplia de la Navidad, según se interpreta este ciclo localmente.

Como se mostrará en el siguiente epígrafe —específicamente dedicado a este periodo ritual—, toda una serie de actos, sino directamente referidos o representados en la escenificación central de la Pastorela, quedarán igualmente vinculados o integrados en una concepción global de la Navidad y su periodo, así como en una escenificación “total” de la Pastorela.

Cabe recordar que este *parlamento*, como los de anteriores danzas, alude a unos prototipos sociales, paisajes, usos, dichos, incluso emociones o padecimientos, a veces poco reconocidos o diferentemente ubicados por los serranos, que los interpretan desde una perspectiva local; en relación a ésta se tratarán de ofrecer unos parámetros, sino de configuración de las emociones, sí de su expresión (ver también cap. 10). Resultará difícil, sin embargo, establecer que aspectos, por ejemplo, “canónicamente” humorísticos del texto se comparten, no sólo lingüística o culturalmente, sino en qué grados y según qué segmentos de una población diferentemente “castellanizada”.

Por otro lado, diversos aspectos de su contenido, especialmente los que se refieren a ciertos pasajes de la mitología católica, no sólo son reconocidos localmente, sino que suscitan un notable interés, mayor que el que generan las hazañas bélicas narradas en otras danzas (por ejemplo las de Carlomagno). Además, esos acontecimientos resuenan no sólo en ámbitos contemporáneos de evangelización, como las misas y pláticas del párroco, sino también en situaciones cotidianas y en la narrativa local. Por otro lado se compararán algunos episodios y puesta en acción de esta Pastorela con otros discursos y, también, patrones de interacción (social y ritual) que aparecen fuera del escenario, tratando de proporcionar nuevos parámetros de interpretación del espectáculo, desde la vida social y viceversa. Este tipo de análisis será, además, particularmente continuado en el cap. 9 sobre el Carnaval, como acontecimiento ritual y político, también en Valle.

Como ya se matizó en otras danzas, se debe tener presente que existen al menos dos perspectivas diferenciadas de interpretación de estos espectáculos entre la población local; una perspectiva oral pero también “textual” en aquellos espectadores que entienden e incluso leen el castellano, frente a otra perspectiva eminentemente “oral” de los espectadores menos bilingües o monolingües, que aún así, entienden muchos segmentos o los enmarcan en diferentes tipos de experiencia cotidiana o de “traducciones” de carácter mitológico, siempre desde un punto de vista e imaginario local.

Preparativos y periodo ritual.

Los ensayos de la Pastorela comienzan un domingo, a finales de octubre o principios de noviembre, próximo a la luna nueva, y se desarrollan durante varias tardes en semana en una casa comunal. Como en otras danzas, se elige la plegaria matutina del Rosario, conducida por los *ancianos*, para presentar formalmente a los participantes ante los *ancianos*, las autoridades rituales, y a veces civiles. Pero además de esta ceremonia, común en algunas danzas, *los pastorelas* (según se denomina habitualmente al grupo extendido de sus actores y colaboradores) solicitan a un anciano o adulto experimentado que realice una presentación o rogativa formal en el panteón unos días antes de la Navidad. Como se verá (cap. 10), estas rogativas ante los difuntos son frecuentes y se realizan antes de algunos eventos sociales importantes (o también antes del Jaripeo), considerados *delicados*, cuando no intrínsecamente peligrosos, para que éstos transcurran sin contratiempos.

El periodo en torno a la Navidad y el Año Nuevo, cuando cambian los cargos civiles, se percibe también como delicado y trascendente, no sólo a nivel político o fáctico sino también a nivel ritual y simbólico. Además de las celebraciones de los funcionarios salientes y entrantes, en torno al 1º de enero, los días sucesivos se dedican a *Asambleas de Ciudadanos* en las cuales se evalúa y audita en detalle el desempeño de los funcionarios salientes. Al igual que en los periodos de octavas o vísperas en los que se representan danzas, este “ciclo navideño” se expande aún más, enlazando con los eventos y preparativos de otras fiestas invernales. El inicio de este periodo podría marcarse desde mediados de diciembre con el inicio de las *Posadas* y prolongarse hasta la fiesta grande del 15 enero por el Cristo de Esquipulas.

Este periodo festivo podría remontarse a finales de octubre, con las celebraciones de difuntos, un momento que, según algunos especialistas (como se reveló en el cap. 2 y se verá más adelante) es el de designación *espiritual* de los nuevos cargos en un ámbito sobrenatural. Este lapso podría ampliarse o dilatarse hasta principios de febrero, con la celebración del Dulce Nombre¹⁸ y la ceremonia anual de protección de lindes comunitarios, una de las primeras encomiendas rituales de estos nuevos funcionarios civiles. Estos sucesos y ceremonias, así como su inclusión en un periodo expandido –si no específicamente navideño, si de transición política y ritual anual-, serán ulteriormente comentados.

Las Posadas inauguran el ciclo de convites y celebraciones específicamente navideñas, caracterizadas por un predominio de la actividad nocturna, casi ausente de la vida cotidiana, salvo algunos episodios festivos y rituales (ciertas rogativas y curaciones). Las parejas jóvenes se suelen iniciar en sus deberes rituales y sociales a través de una *posada*, una “promesa” o mayordomía informal en la que se honra a las imágenes de los *Santos Peregrinos* de la iglesia local. Durante varias noches previas a la de Nochebuena, sucesivas familias reciben la visita nocturna de estas imágenes que llegan en procesión para ser veneradas en sus altares domésticos; se ofrece, a continuación, una cena a familiares y

¹⁸ El Dulce Nombre es una imagen de Jesús cargando la cruz (un Nazareno), especialmente milagrosa y venerada sobre todo por emigrantes. Su fiesta, el 2 de febrero, cierra un ciclo de celebraciones invernales que incluye también otra de las fiestas grandes o principales al Cristo Esquipulas. Ese día se celebra también en la región a la Candelaria, que tenía, en otros pueblos, unas especiales connotaciones “carnavalescas”, como se comentará.

vecinos. Aunque no se sirve alcohol (una prescripción también en el Valle), la comida de fiesta (caldo de res) y otros gastos exigen de una inversión considerable¹⁹.

Estas imágenes reclinadas de San José y la Virgen son nuevas y sencillas; otras más antiguas, de pueblos vecinos, llevan sombrero, morral o cantimplora como emblemas de su viaje²⁰. Las imágenes recorren el pueblo visitando una o dos casas por noche, acompañadas de una populosa procesión. Su séquito está compuesto por los encargados del templo, la banda, un coro de adultos y niños entre los que se cuentan actores de la Pastorela. En cada casa se canta y dramatiza, elementalmente, la *petición de posada* y su rechazo, seguida de una posterior aceptación y homenaje a las imágenes en el interior. Éstas se colocan en los altares, especialmente decorados con frutas y flores de temporada, luces y globos; (ver fotos). Distintos grupos, en turnos jerarquizados, entonan largas series de cantos y plegarias antes de su partida. Paralelamente, los anfitriones distribuyen, en función del orden de esos turnos, una cena en el patio. El ciclo se programa y repite en varias casas, según la demanda, durante varias noches hasta el 23 de diciembre.

En una concepción de la “Navidad como conflicto” y como periodo simbólicamente expandido, las Posadas y la intervención de los *Peregrinos* podrá interpretarse como parte de recorrido o circuito previo al nacimiento del Niño Dios, que tendrá, en este contexto de fiestas domésticas, una connotación “civilizadora”. Otros indicios de la celebración permitirán considerar el circuito como parte de una “persecución” (similar, pero inversa en muchos aspectos, a la del Hijo del Rey Judío, en la Danza de Santiagos), que conduce, incluso, a un ulterior “rapto” o “captura” del Niño por parte de los Diablos.

En la mañana del día 24, los varones participantes en la Pastorela, ayudados por familiares y mentores, erigen en el atrio la estructura de postes que conforma la *Casita de Pastorela*, que permanecerá armada hasta los primeros días del enero²¹. Una gran lona blanca cierra y cubre esta estructura de madera, sólo abierta por el lado adyacente a la iglesia; en el lado opuesto o cara que da al público, la tela está rotulada con un diseño de San Miguel blandiendo la espada, con la balanza y en pie sobre un peludo Diablo negro, caído en la parte inferior.

Este telón y otra parafernalia se guarda durante el año en la casa de uno de los participantes, cuya familia la lava y prepara voluntariamente antes de Navidad. Dentro de la *Casita* se coloca una gran mesa de patas altas y dos bancos largos que se sacarán a escena en uno de los actos. En el interior de esta estructura *conviven* y se preparan los actores; toman refrescos o, los más adultos, algo de licor. Asimismo, varios actores que interpretan a Diablos utilizan la *Casita* para intercambiarse máscaras y chaquetas, confundiendo aún más a la audiencia respecto a su identidad. Este es de los pocos papeles que se intercambia o es desarrollado por varios actores. Tras el montaje de este telón-

¹⁹ Además de que las Posadas se enmarcan en un tipo de celebración (al igual que algunas danzas) particularmente *decentes*, la ausencia de licor en estas ceremonias podría estar en relación a su “ausencia” simbólica, al ser anteriores al “nacimiento” del Niño Dios, a quien se atribuye su creación y la distinción entre sus tipos (aguardiente, mezcal, vino).

²⁰ Recordar también el mito del Valle (Parsons 1936:352-5), transcrito en el cap. 5, sobre la peregrinación de S. José y María como circuito civilizador.

²¹ Los postes son los mismos que se usan para el corral del jaripeo, cuya construcción y distribución del trabajo requiere de preparativos y organización similares a los de algunas danzas. El Jaripeo, como la Pastorela, exige rituales preventivos (offendas en la iglesia, a veces en el panteón), *para que todo salga bien*.

camerino, los actores y mentores suben a los montes cercanos para recoger grandes ramas de pino con las que los Diablos azotarán a los Pastores durante la escenificación.

Este día 24 se transforman y adornan los altares domésticos y se erige uno, cubierto con enramada de pino, en la iglesia; recientemente se han introducido algunos adornos navideños industriales y algunas familias adornan ramas de pino con bolas y espumillón que colocan en sus patios. Muchas familias poseen una de las populares figuras del *Niño Dios*, de tamaño similar al real, que se visten y “apadrinan” en todo México. En este día, estas imágenes se desnudan y acuestan en una bandeja o almohadón sobre el altar. El *Nene*, *Bebé* o *Bdao*’ (ZZ y ZY) se flanquea con flores, mazorcas o dos estatuillas reclinadas, si se han podido adquirir, de San José y la Virgen, similares a los *Peregrinos* pero más pequeñas o de tipo “nacimiento”.

Al caer la tarde varios grupos de adolescentes, niños y niñas, más uno primordialmente compuesto por los actores varones de la Pastorela, recorren las casas del pueblo, visitando esos altares y entonando villancicos, *cantos de Navidad* o de las Posadas, por lo que reciben un pequeño aguinaldo y merienda. El grupo de los *Pastorelas*, aunque sin sus disfraces, se identifican en sus recorridos por el sonido grave del tambor, que sólo se toca, de manera solemne, en estos días. El tambor acompaña, particularmente, a los cantos a que se entonan en la escenificación en el atrio, cuyos versos aparecen de manera similar en el *parlamento* y en el “original”²².

En cada casa que visitan, además de un aguinaldo, pan dulce y café, los Pastorelas reciben también huevos, que requerirán en su actuación en el atrio. Los Pastorelas visitan y cantan especialmente en los altares de patrocinadores formales e informales de la Pastorela o *gentes de gusto*. En las dos noches, en que se realizan estas “adoraciones” domésticas u “ofrendas cantadas” al Niño -también la de Fin de Año-, los Pastorelas deben visitar ineludiblemente las casas de las *Esposas*, de algunos funcionarios y la de los *Padrinos del Niño Dios*, es decir, unos patrocinadores particulares de la fiesta a esa imagen. Las familias de las dos niñas o Esposas patrocinarán también unos convites especialmente ofrecidos a la banda, a los colaboradores y participantes en la Pastorela, tras las actuaciones del 25 de diciembre y el 1 de Enero. Éstas se encargan también de preparar ciertos alimentos a utilizar durante la escenificación en el atrio.

Alrededor de las 11 de la noche del 24, los Pastorelas se dirigen a la casa de los *Padrinos del Niño*, que realiza una *mayordomía* específica. Allí se ofrece una cena a los familiares y vecinos que acuden a visitar la imagen y su altar adornado. De ahí parte, a media noche, una procesión formal con la banda y cargos del templo, en la cual, la *Madrina* carga la figura del Niño Dios hasta su pesebre, especialmente decorado e instalado en el altar de la iglesia, donde permanecerá hasta después de Reyes. Ahí se deposita la imagen del Niño, desprovista de todo su ropaje, junto con ofrendas de velas, flores y oraciones, dirigidas por rezadores locales. Aunque no hay misa del gallo ni asistencia formal del párroco -que atiende varios pueblos de la cabecera-, la mayoría de los vecinos acude a este evento litúrgico interpretado como el *Nacimiento del Niño*, para permanecer después en el atrio, dónde se presentarán los Diablos y las primeras escenas del Coloquio.

²² Estos versos se cantan y repiten alternando su orden y siguiendo siempre una misma melodía y compás del tambor, por ejemplo: *Esta sí que es la Nochebuena, alegría de María. Ha nacido el Niño Dios, en el portal de Belén. Esta sí que es la Nochebuena, esta sí que las otras no*. Se repiten también en Año Nuevo.

Los Diablos, ya caracterizados con sus disfraces y actuando transgresoramente, hacen su primera aparición en la casa de los Padrinos del Niño. Éstos encabezarán la procesión que parte hacia la iglesia, aullando, haciendo aspavientos, en constantes carreras y saltos, con movimientos exagerados y amenazantes. Mientras tiene lugar la ofrenda del Niño en el interior del templo, los Diablos pululan por el atrio o se dispersan por el centro del pueblo, correteando a muchachos, “robando” leña y carrizos en las casas vecinas que utilizarán en sus siguientes apariciones²³. Una vez Lucifer se apodera de una vara larga de carrizo, regresa al atrio. Ahí emprende unos paseos desordenados, blandiendo y rayando el suelo con la vara, anticipando con voz impostada y gestos grandilocuentes las primeras frases del *parlamento* o escena inicial, intercalada por bromas e improvisaciones también de Satanás y algunos *cantos*. Ambos Diablos asustan y acechan al público que va saliendo de la iglesia y se dispersa por el atrio.

Este dinámico y caótico preámbulo de los Diablos puede ser considerado como una “anti-presentación” o acción invertida al habitual *respeto* que se suele dirigir al santo; esas primeras secuencias o presentaciones de otras danzas se pueden considerar alabanzas retóricas o coreográficas, compuestas de bailes armónicos, genuflexiones y parlamentos encarando a la iglesia. En este acto, por contraposición, los Diablos inauguran un periodo de cierto desorden, incluso anarquía; aunque la presencia de los Diablos no será constante en el centro del pueblo, sí acudirán, disfrazados y actuando, a los convites de las Esposas y de los funcionarios. Además, la especial decoración de los altares en esos días, la presencia de la *Casita*, del *Niño* en los pesebres, incluso los juegos infantiles, con máscaras improvisadas y petardos, connotan simbólica y sensorialmente todo este periodo.

El día 24 no hay una ulterior escenificación del *parlamento* pero, además de la actuación pública de los Diablos, se puede considerar que los *Pastorelas* se han presentado ante el Niño en los altares domésticos, durante sus visitas con cantos y toque de tambor. Aunque la ceremonia en la iglesia y las presentación del *parlamento* en el atrio están más vinculadas al contenido de la Pastorela, se podría establecer que sus personajes, Pastores e incluso Diablos, con la mediación de su tambor y cantos, estuvieron “presentes”, en ese “alumbramiento” múltiple del Niño Dios, en distintos altares familiares de la comunidad.

En la mañana del 25 de diciembre, los Pastorelas se reúnen para prepararse en casa de una de las Esposas. Antes del mediodía se celebra la misa formal de Navidad, previamente concertada con el párroco²⁴. Esta misa, junto a la nocturna del 31 de diciembre, es importante y una las más concurridas del año. La banda toca profusamente y asisten los cargos municipales y religiosos y el *consejo de ancianos*. Después de la misa tiene lugar en el atrio la primera escenificación pública, prácticamente completa, de la Pastorela y su *parlamento*, en la que ya se presentan todos sus integrantes y que se complementa con las improvisaciones de los Diablos. La representación culminará con el convite en casa de una de las Esposas al que asisten actores y colaboradores de la Pastorela, la banda, sus familiares e invitados.

²³ La consumación de robos, además de otros actos social o discursivamente transgresores fuera del escenario es frecuente en este tipo de personajes carnalescos; ver por ejemplo, los robos de los “fariseos” rarámuri (Bonfigliolo 1995:134) o de los “negros” de Chenaló, (Reifler 1986:131). Este tipo de carrizo que utilizan los diablos, el *ya xtil* (ZY) o “carrizo de castilla”, es distinto al *ya xbil* o silvestres; es también el que utilizan ciertos vecinos malévolos, precisamente para dañar, atrapar o “robar”, a ciertos niños de carácter semi-sobrenatural (los *Yi’ bdao*’).

²⁴ Éste se adaptaría a los horarios propuestos por los funcionarios del templo; San Juan, como cabecera parroquial, tiene preferencia frente a otras comunidades

En la noche del 31 de diciembre se repiten, del mismo modo que en Nochebuena, las rondas de villancicos y visitas nocturnas de los grupos de niños y *Pastorelas*, que cantan en los altares domésticos de vecinos, patrocinadores y de las *Esposas*. Este día se realiza la *levantada del Niño* en todas las casas y también en la iglesia, antes de la misa nocturna o de fin de año. La figura, que hasta este día ha permanecido desnuda y tumbada en los altares, se viste con pequeños trajes y debe presentarse *parada*, con la ayuda de un almohadón o sillita de madera (ver foto). Este acto se corresponde con el momento en el que el *Niño Dios se levantó, habló y bendijo al Mundo, tan sólo siete días después de su nacimiento*. Este acto se podrá interpretar también como un momento de “restablecimiento” o consolidación de la presencia anímica (y simbólicamente corporal) del Niño, aún frágil y amenazada por la presencia de los Diablos.

Este prodigio comunicativo (*se maravilla uno, no?, cómo es que hablaba*), se ve corroborado por el gesto de su mano derecha, característico en estas figuras, con el meñique y anular recogidos o en “bendición”, que según interpreta un vecino es otra muestra de la precocidad expresiva (y ontológica) del Niño Dios: *aún tiernito, aún no hablaba, pero ya nació en su casa de Belén con los dedos que señalan su más importante mandamiento, honrarás a tu madre* –señalado por la extensión del dedo corazón-, *honrarás a tu madre* –por la extensión del dedo índice- y *honrarás al prójimo*, –indicado por el pulgar.

Este acto se puede asociar con otras celebraciones urbanas y del México rural, en las que se “apadrina”, se levanta y se viste al Niño, con el correspondiente gasto y celebración. Este acto, sin embargo, se suele celebrar el 2 de febrero que, además de la Candelaria, conmemora la “presentación” de Jesús en el templo o la Purificación de María. Este tipo de ofrenda se podría remontar o vincular con este género literario, después de teatro popular, precisamente con su secuencia final o de adoración al Niño, con regalos que incluye ropitas²⁵. Estas ropas tendrían, además, en este contexto etnográfico (ver caps. 2 y 10), y en sus paralelismos con los rituales del ciclo vital, la propiedad de proteger y “compactar” al niño (en su corporalidad), afirmándolo en su “cristianismo” o incluso confiriéndoselo a través de las prendas.

Así pues, la *levantada* tiene unas connotaciones particulares en esta región y en pueblos zapotecos, como Teotitlán, en la que ésta asociada, también, a un ritual terapéutico y de compadrazgo, usualmente dirigido a niños que son acostados en un petate frente a un santo milagroso. Los familiares y nuevos padrinos, comprometidos en una serie de gastos rituales, rezan y después “levantan” y abrazan al niño ante el santo, para fomentar su salud. En la Sierra, rituales similares se asocian con los padrinos “de Rosario”, que a veces se utilizan para “enlazar” al niño enfermo durante el proceso terapéuticos (de hecho, se los conocían también como padrinos de “cuerda”). Estos procedimientos se verán, también, específicamente reflejados en distintas danzas (Huenche-Nene y Viejos del Valle).

En San Juan, al igual que en toda la región, se considera especialmente crítica para un bebé la primera semana tras su nacimiento, cuando el *alma, sombra* o espíritu del niño no está

²⁵ En muchos pueblos de México existen rituales similares, tanto en esa fecha como por Navidad; en Tlaxcala, por ejemplo, la “Acostada del Niño” en Navidad tiene también una vertiente y patrocinio público (acostada “en la iglesia”) y otra privada (“en la casa”), en la que se establecen además redes de compadrazgo (Nutini, 1980:118).

fijada y es susceptible, a menudo por causa de un susto, de quedar *atrapada* en la tierra o por seres malignos, produciendo enfermedad o muerte. Es posible que en esta primera semana, antes de su *levantada* y proceso de vestido, el Niño Dios (contemplado, como otras imágenes, en términos más metonímicos que metafóricos) connotado además por la nudez y la desnudez (como se verá, no sólo el habla sino la ropa, son constitutivas de una integridad corporal y moral), sea percibido en un especial estado de “amenaza” por la presencia de los Diablos, cuando no específicamente de cautiverio o “apresamiento” por parte de éstos, según sugerirán otros indicios²⁶.

Los altares de San Juan, se suelen adecuar en función de algunas celebraciones, sobre todo las de días de Difuntos. En Año Nuevo, por ejemplo, se desplazan otros santos e imágenes de la mesa, *porque no estaban cuando Jesús se levantó y bendijo el Mundo*. Para fin de año se renuevan las flores y se hace una limpieza algo más exhaustiva de la casa y pequeñas reparaciones (pero no se rompen o sustituyen trastes, como en pueblos vecinos).²⁷

A media noche, del 31 de diciembre al 1º de enero, se celebra la misa solemne de tránsito al Año Nuevo (a diferencia de la misa “nueva” de otros pueblos circundantes), con la asistencia formal de la banda, de los ancianos y de todas las autoridades, civiles y religiosas. El Niño Dios en el altar mayor de la iglesia ha sido *levantado* y vestido por sus padrinos; éstos, así como las autoridades entrantes celebran preparativos y convites en sus casas desde días antes, reciben a “invitados” y parientes les ayudan y “conviven” durante los preparativos. Como en toda fiesta y sus vísperas, el día 30 o ante-víspera se mata el toro, el 31 se consume caldo de menudo y el 1º caldo de res.

Después de la misa de fin de año, las autoridades religiosas donan una piñata y distribuyen pan dulce y atole en el atrio a todos los asistentes; mientras, los Diablos pululan e improvisan en los alrededores, correteando o asustando a los niños. Seguidamente, los Diablos representan, al igual que en la noche del 24, las primeras escenas del *parlamento*, acompañados de las improvisaciones y los cantos. Sin embargo -y a diferencia de las otras escenificaciones de la Pastorela, incluida la de Nochebuena-, en esta ocasión se prende junto a la *Casita* una gran hoguera que los Diablos cercan en sus carreras. Concluidos estos cantos y parlamentos iniciales de la representación el público se dispersa y los Pastorelas se dirigen, junto con la banda y acompañantes, a casa de una de las *Esposas* para el convite nocturno. Las autoridades civiles se reúnen a su vez en el municipio, para convivir en su última noche como *cabildo*.

El 1º de enero, a las 7 de la mañana se inician las ceremonias de cambio con una presentación pública en la plaza de las nuevas *Autoridades Civiles*, ante los *Ciudadanos* y el *Consejo de Ancianos*, seguido del traspaso de bastones en el municipio entre autoridades salientes y entrantes y de los distintos convites en las casas de los nuevos dirigentes. Estos eventos, mediados por representantes ceremoniales, consisten esencialmente en intercambios discursivos, organizados asimismo a partir de equipos, entre filas paralelas y enfrentadas (ver fotos).

²⁶ En anteriores celebraciones o periodos carnavalescas de la región, como la Candelaria en Yalalag, se protegía particularmente a los niños de similares “raptos”, anímicos pero con trascendencia física, por parte de terribles “brujos”, cuyo poder se acentuaba en esos días (de febrero, funestos como en otros calendarios mesoamericanos), connotados por el desorden. (De la Fuente 1947:301).

²⁷ Esta figura del Niño Dios, vestido y en pie, no es retiradas en una fecha concreta; permanece varios meses centradas en el altar, hasta quedar, a su vez, gradualmente desplazadas por otras figuras y objetos, colocados intencionada o azarosamente.

Los preparativos y celebraciones de las *Autoridades Entrantes* culminan en esta jornada. Después de los actos de investidura, los funcionarios, la banda e invitados se dirigen en procesión hacia la casa del Presidente donde los nuevos dirigentes, en concreto Presidente y Síndico, se presentan ante sus respectivas familias y se realiza el primer almuerzo conjunto de todo el Cabildo, preparado por sus mujeres y familiares. Después, se inician series de bailes en pareja, inaugurados con un primer *jarabe* del presidente y su esposa. En estos actos aparecen de nuevo los Diablos, que desgranar burles y bromas entre algunos asistentes y bailarán, de manera relativamente apropiada, con la esposa y familiares de estos dirigentes (ver fotos). Sus bromas y sanciones transgresoras se dirigen especialmente a los músicos y contra los más ebrios; éstas, normalmente albures picantes, evidencian relaciones ilícitas o transgresiones cívicas, aunque son más brutas, dado el carácter simiesco de estos Diablos, o menos elaboradas que las de otros personajes carnalescos del repertorio, local y del Valle, por analizar.

Aunque estos Diablos no se exceden con los funcionarios, ni replican humorísticamente las ceremonias de investidura, como hacen otros cómicos, si están presentes y participan en las celebraciones, generando diversión y cierto desorden. Con todo, esa particular “duplicación invertida” o humorística de los procedimientos políticos o ceremoniales, un tipo de pantomima carnalesca especialmente recurrentes, se analizará en el Valle y en un episodio final de la escenificación de esta Pastorela²⁸.

Al mediodía, los Diablos y la Banda encabezan una nueva procesión, seguidos de autoridades e invitados y se trasladan a la casa del nuevo Síndico. Allí continúa la celebración con nuevas rondas de comida, bebida, bailes y similar actuación e interacción de los Diablos con los asistentes. (ver fotos)

A media tarde parte otra procesión formal de casa del Síndico con todo el Cabildo, nuevamente encabezada por la Banda y los Diablos. Son recibidos en el atrio por los otros actores y un público aún escaso. El nuevo Cabildo no se detiene en ese escenario sino que prosigue en formación junto con la banda hasta el palacio municipal, donde los principales funcionarios tomarán posesión formal de *su mesa y su silla*. A lo largo de esa tarde se realiza otra escenificación completa y final de la Pastorela. Al anochecer las autoridades religiosas (aún salientes,) ofrecerán un refrigerio en el curato con el párroco, los nuevos funcionarios civiles, los integrantes de la Pastorela, la banda e invitados. El ciclo de fiestas y representaciones vinculadas a la Pastorela y sus participantes concluye con otro convite en casa de una de las Esposas. (Ver Esquema 1 abajo).

Días después se retirará la lona de la *Casita* y, más tarde aún, los postes. Durante esos días se celebran varias jornadas de *Asamblea de Ciudadanos*, en las que se audita la contabilidad de las autoridades salientes y, de ser necesario, se toman represalias contra los funcionarios negligentes o estafadores. Aunque poco habituales, estas medidas pueden culminar con imposiciones de cárcel en la celda municipal.

²⁸ Este efecto dramático de la duplicación invertida, más bien una “replicación” de carácter interactivo, de ciertas ceremonias llegan a ser muy elaboradas y recurrente. Incluyen, como se vio, parodias de segmentos de la propia danza, por ejemplo, las de los Campos Moros o los Negritos de la Pluma; ver también en Reifler (1986:130).

Dos semanas más tarde comienza otra de las fiestas mayores del pueblo por el Cristo de Esquipulas, seguida, a los quince días, por otra menor, dedicada al Dulce Nombre, el 2 de febrero, en las que ya se celebran otras danzas diferentes del repertorio. No será hasta pasada esa fiesta cuando se restablece completamente el orden y ritmo habitual, con el ritual de lindes mencionado, una de las tareas rituales de los funcionarios entrantes, y la culminación de un ciclo expandido de festejos invernales.

Como se puede comprobar, la puesta en escena “total” de la Pastorela, explícita o implícitamente asociada al *parlamento* – incluso al “original”, aunque más remota o tangencialmente-, no se restringe a la escenificación en el atrio, sino que se expande por el pueblo y, al menos, durante el periodo esencial de la Navidad-Año Nuevo.

También las Posadas, dentro de una visión de la Navidad como un periodo ritual y simbólico más amplio y complejo y, al igual que la Pastorela, con ciertas connotaciones bélicas o de “conflicto” a precisar, podrían interpretarse como parte de un recorrido “huída” de los santos o imágenes vinculadas al Niño y su nacimiento. Este circuito por los altares y casas del pueblo, además de paragonable a otras secuencias de fuga o “persecuciones” recurrentes en las danzas, precede una situación de desorden que se desata con el nacimiento del Niño, al cual asisten los Diablos. Esta primera semana tras su nacimiento, en la que se representa la Pastorela, puede interpretarse como un periodo de transición e incertidumbre, derivada del cambio político y de una amenaza sobre el Niño, incluso una “captura” o aprisionamiento anímico. Esta incertidumbre simbólica tiene una repercusión sobre la vida cotidiana y viceversa, como evidencia la coincidencia entre su *levantada* y la culminación del tránsito político. Habrá que añadir también otras connotaciones simbólicas, presente también en otras superaciones mesoamericanas de estos “días funestos”, como es la hoguera, que restituye el fuego y el orden comunitario.

Aunque este periodo no está tan connotado por la anarquía y el desgobierno como otros, con inversiones rituales y cívicas aún más carnalescas, como se verá en el Valle, varios indicios y coincidencias con aquellas (transición o afirmación política, humor, trasgresión o discordia social, nocturnidad, comensalidad, paralelismos entre el ciclo vital-anual, etc.), permitirán considerar esta Pastorela dentro de un prototipo carnalesco de representación y transición social y ritual.

7.2. La Escenificación de la Pastorela.

Esta descripción trata de reflejar y combinar el modo particular en que se activa y dramatiza el texto del *parlamento* o manuscrito local, cuyas citas se transcribirá en esta *tipografía diferenciada*. Se incidirá en los episodios que más se dilatan o repiten, a los que se les concede mayor protagonismo y se señalarán las innovaciones o improvisaciones escénicas más remarcables respecto del *parlamento* y del texto “canónico”. Se profundizará en algunas de esas divergencias entre ambos textos, ya sean puntuales o estructurales y se ofrecerán asimismo glosas de carácter etnográfico.

Al igual que ocurre en otras danzas, según el día de representación o según el año, algunos episodios se pueden prolongar, reiterar o transformar en cada puesta en escena; otros episodios, en cambio, se pueden acortar o incluso suprimir, por ejemplo el *bando*, un largo discurso doctrinal que ha venido omitiéndose en los últimos años aún considerándose *muy bonito* y con el disgusto de los ancianos. Aún con todo, las modificaciones son siempre relativas, sobre todo en plazos cortos, y los actores procuran representar según el *parlamento* y las sugerencias de sus mentores experimentados. Así, a pesar de algunas variaciones anuales o de iniciativas particulares, esta descripción se basa en una serie de elementos relativamente constantes en las representaciones.

Como se ha mencionado, la Pastorela no está encomendada a un maestro y algunos aspectos de la ejecución pueden despertar críticas. A pesar de las quejas de los ancianos por modos e innovaciones de los jóvenes durante la escenificación, que consideran poco convencionales o incorrectas²⁹, cabe reiterar que los ancianos no acaban por ejemplificar formalmente pasajes de la representación; tampoco interfieren, ni llegan a asumir la dirección o la ejecución de la obra, una responsabilidad que corresponde a los jóvenes y que les inicia en los compromisos comunitarios. Los ancianos, aún siendo “conservadores” o contrarios a esos cambios, se resignan o, más bien, los asumen como inherentes a la realidad, en consonancia con una visión del mundo en continuo e irremisible cambio, que se apreciará en éste y otros aspectos de la cultura local.

Esta es además, como se comentó, otra característica habitual en muchas danzas o representaciones carnalescas zapotecas cuya realización suele recaer en jóvenes que, enmascarados y alterando el orden y jerarquía tradicional, sancionan a sus mayores, vecinos descarrilados e incluso a las autoridades municipales, habitualmente tratadas con el máximo respeto.

Los personajes.-

El elenco de actores que actúan en la escenificación de esta Pastorela está compuesto por el grupo de seis *Pastores*, integrados por Silvio, (*Cilvio*), Celidoro (*Zelidoro*), Feliciano,

²⁹ Se suelen lamentar: *no es así; así no está en el parlamento; están fregando la relación; nos vamos a reunir los viejos para que vean como se hace, etc.* Aunque no concretan, se puede deducir que unos de los aspectos que les disgustan es una dramatización excesivamente violenta entre Pastores y Diablos (sobre todo si no está relacionada con lo enunciado en la secuencia)

Angelino, más Bato y Bras como protagonistas. A éstos se suman Gila (*Jila*) y *Herminda* o las dos *Esposas*, el *Ángel* y los dos *Diablos*, Lucifer y Satanás.

Aunque con muy diversas influencias, estos personajes están asociados, como se vio, con distintos estereotipos literarios, sobre todo del “pastor”, constantes desde las representaciones medievales y después solapados con otros rasgos de “criados” y “graciosos” del Siglo de Oro. El *parlamento*, sin embargo, está tergiversado o interpretado de manera diversa en relación a esos perfiles; también los Diablos evidenciarán rasgos estereotipados de distintas tradiciones, literarias o de tipo más oral y popular. Estos personajes se configurarán, finalmente, como personajes de un repertorio esencialmente zapoteco, cuya dimensión y particular identidad se irá desentrañando a lo largo de este trabajo, en su comparación con esos referentes y estereotipos de distintas tradiciones narrativas y teatrales.

Los Pastores están interpretados por jóvenes varones, siendo Bato y Bras los de mayor edad. En algunas representaciones, Bras puede ser interpretado por un adulto que actúa y coordina a petición de los jóvenes. Los Pastores se distinguen de los Diablos en la pulcritud de su apariencia, la limpieza de su ropa, la contención de sus gestos y ademanes. Los Pastores visten camisas blancas impolutas con pantalón negro, de corte moderno y urbano; llevan paliacate rojo al cuello, sombrero claro de palma y huaraches acharolados o de fiesta. Estas ropas han de estar en buenas condiciones o preferiblemente nuevas. Aunque hoy resultan más comunes, la mayor parte de estas prendas eran, hace solo un par de décadas, urbanas o “catrinas”, en relación a la ropa tradicional de “manta” blanca de algodón³⁰. Bato y Bras se distinguen, por el diseño, menos usual, de sus camisas a cuadros, por unos chalecos de punto (como el que usa el Viejo de la Danza de Malinches) y por el sombrero de fieltro oscuro, de tipo norteño o yalalteco, hoy común pero antes considerado *más elegante* o *catrín* que el de palma. Bato lleva además un morral de cuero en el que debe guardar cecina, chorizo, queso y turrón, algunos de ellos alimentos poco comunes, que se deben implementar aunque sea con sucedáneos de cera o masa dulce.

Los Diablos usan máscaras monstruosas, de fauces animalescas, con franjas fluorescentes y ojos incandescentes. Se cubren con largas cabelleras de pelo de caballo y cornamentas de venado. El Lucifer se distingue por sus cuernos dobles elevados sobre una *coronita* o protuberancia en la mata de pelo³¹. Visten pantalón ancho o moderno y “saco” (chaqueta americana con solapas) ambos negros, frecuentemente sucios o ajironados. Usan camisetas oscuras, botas o deportivas. Se enrollan a la cintura largas cuerdas amarillas, anudadas como en eslabones de una gran cadena. Suelen empuñar una vara larga de carrizo, que

³⁰ De hecho los pantalones son no sólo de corte moderno, sino urbanos y específicos de la moda juvenil, muy anchos y caídos, de estilo “rapero”, similares a los que se llevan en Oaxaca y otras ciudades, influidos por una moda “pocha”, “chola” o directamente aportada desde EEUU y la estética de las “gangas” o pandillas. Su anchura disgusta a los adultos, acostumbrados al corte estrecho, incluso ajustado a la pantorrilla, como llevan ya sólo los más ancianos. Aunque ya poco usada, la vestimenta blanca es la que se considera más estética. La indumentaria de estos pastores se asemeja, además, a la usada en contextos folklóricos por los “tehuanos”, los zapotecos más urbanizados y protagónicos del repertorio institucional de danzas oaxaqueñas; éstos son también un “motivo” de emulación en muchas danzas locales. Aún así, la camisa blanca con pañuelo rojo al cuello es tradicional en muchas de las indumentarias masculinas de Oaxaca, específicamente asociada, anteriormente, con lo elegante o catrín.

³¹ Esta elevación de su tocado recuerda la forma cónica de los sombreros de “monos”, “moros” o “negros” en Chiapas (Reifler 1986 y 1989:266), que usan también numerosos personajes zapotecos, los “moros”, los “negros”, pero incluso también otros “pastores” de danzas por presentar.

blanden al declamar o correr, y que restallan y arrastran por el suelo, trazando líneas en sus recorridos o círculos en la tierra, al girar sobre sí mismo y al declamar.

Son especialmente dinámicos, corren constantemente y profieren gruñidos y unos aullidos ululantes que les son característicos; estos sonidos, aunque animalescos, recuerdan a los que puntan el discurso de otros cómicos zapotecos (se verá en otros Viejos, también del Valle). Además de sus frases en castellano, improvisan continuamente en zapoteco y en falsete, desgranando albures y términos de doble sentido, groserías o insultos, algunos en español. Su ademanes son también descontrolados, exagerados, intimidatorios y frecuentemente violentos. Dan zancadas, patadas y arrastran los pies, generando nubes de polvo a su alrededor. Se contorsionan y revuelcan, gritan y agitan los brazos en modos inesperados y amedrentadores, empujando con violencia a los Pastores o asustando a los viandantes. Su *movimiento* o estilo de actuación contribuye a aumentar su aspecto desastrado. Si una de las principales características de los pastores es su perseverancia en la enunciación de los parlamentos, la de los diablos será la de entorpecerla con mayor intensidad y violencia.

Sus declamaciones en español son monocordes pero marcadas por los reiterativos aullidos. Algunos ancianos se quejan de la falta de matices de estos intérpretes, “*el Lucifer tiene que ser hombre alto, un chaparro no; tiene que tener una voz gruesa. Y el Satanás otro joven delgado y su sonido tiene que ser mas delgado que Lucifer*”. En muchas ocasiones se precipitan amenazantes sobre el público, aunque solo consuman sus empujones contra jóvenes que les provocan y silban, o contra algunos adultos ebrios a quienes espollean. Corren y persiguen a esos muchachos, a veces por largas distancias, abandonando el escenario por lapsos prolongados. Anteriormente alcanzaban en sus carreras un distante poste o mojón en el camino a Villa Alta. El carácter literario de estos Diablos en el parlamento y, sobre todo en el “original”, es burlón (aunque no tosco o vulgar como evolucionará en las pastorelas más modernas), siendo sobre todo Lucifer más lúcido y seductor que Satanás, torpe y desmañado. La presentación escénica total de los dos Diablos es, sin embargo, más brutal³².

En los Diablos se evidencia un comportamiento claramente anti-normativo, o reflejo invertido de los valores locales, una anti-identidad discursiva, visual y especialmente de su comportamiento interactivo, siempre excesivo y agresivo, ya sea con el entorno, con otros personajes o el público. Sin embargo, éstos no contrastarán sino parcialmente con los

³² Los diablos de los autos hispánicos derivaron en las pastorelas mexicanas en personajes especialmente transgresores y obscenos. Pero también los pastores, en los que se acentúa un carácter grosero, incluso indecoroso o blasfemo (ver Raffi-Béraud, en Aracil ed. 2004:41). Los Diablos de esta Pastorela responden a representaciones populares muy difundidas en México o Europa, su uso convencional del negro, los cuernos, las cadenas, los látigos, la pirotecnia, su mal olor (que recuerda al “azufre”) y otros rasgos monstruosos, máscaras terroríficas, hoy casi de *halloween*. Estos emblemas se solaparán con otros de carácter más local, recurrentes en otros Campos zapotecos y “diablos” mesoamericanos, especialmente aparejados a distintos tipos de “monos” y “negros”, frecuentemente uniformados o con vestidos citadinos, charros o también bufonescos. También se pueden asemejar a “salvajes”, con sus rasgos extravagantes o animalescos (especialmente relacionados con monos, zorrillos, conejos o ardillas asociados, a su vez, a la predisposición al robo, el mal olor o la hipersexualidad); como se verá, estos emblemas dramáticos de los Diablos resultarán comunes a los de otros de una mitología mesoamericana a comentar. En esta mitología local ampliada (que incluye la católica) y su repertorio de personajes, los Diablos compartirán rasgos con unos Viejos transgresores, bien acatrinados, bien estafalarios, como los feos o *malviejos* de algunas danzas. Esta misma conexión mesoamericana entre diablos y viejos, se puede apreciar en Olivier (2005) o Galinier (1988) o en varias referencias etnográficas de representaciones populares a comentar, también de esta región.

Pastores que también usan el negro, prendas citadinas y el castellano, declamado en el modo inusualmente altisonante que se usa en las danzas parlamentadas. Se comentará el valor simbólico del castellano -que comparten con los Pastores en la declamación de los parlamento- como una lengua “genuina” y de connotaciones sagradas, en su contraposición al uso del zapoteco en las improvisaciones, transgresoras aunque también restauradoras del orden social.

Gila y Herminda llevan vestidos citadinos, de una pieza y adornados con listones o bordados; otras veces visten trajes o prendas comerciales inusuales o de fiesta, suéteres de colores brillante y dibujos, calcetines blancos con puntillas y zapatos. Sobreponen delantales de trabajo, bordados con flores o volantes, comunes entre las zapotecas. Llevan peinados o trenzados elaborados, adornados con lazos y copetes como los de las Malinches. Su papel está limitado a algunos bailes y breves intervenciones, entre las que destaca, sin embargo, su invitación a comer o inducción a los Pastores a participar de una mesa que ellas disponen.

El *Ángel*, poco considerado o definido como San Miguel -aunque así se le refiere en el *parlamento*-, solo tiene una breve aparición final. Aparece caracterizado con túnica blanca, alas de cartón y plumas blancas, corona, zapatillas y calcetines deportivos. Lleva una larga vela blanca y una espada, con la que hará frente a Lucifer, en un combate entre personificaciones flagrantemente desiguales. Su débil intervención no se corresponde con la implacable opresión al Maligno a la que este arcángel le somete en otras representaciones del género o según se exhibe en el propio rótulo de la *Casita*.

Como se puede apreciar muchas prendas del vestuario (los sacos de los Diablos, los pantalones y chalecos de los Pastores, los trajes y adornos de las Esposas, el calzado del Ángel) comparten un mismo estilo citadino o acatrinado. Esto se aleja de una representación “canónica” de los pastores como “rústicos” y los acerca a otras representaciones locales, sino estrictamente maléficas, sí ambiguas o connotadas por ese carácter extrañado. Todos, sin embargo, bailarán con corrección el jarabe serrano.

Diablos y Pastores enuncian sus frases en castellano, recorriendo, en ida y vuelta, el eje E-O, paralelo al telón y a la fachada de la iglesia. Todos usan el tono “monocordemente enfatizado”, habitual en las representaciones parlamentadas, con gestos declamatorios elementales y repetitivos, más escuetos y contenidos en el caso de los Pastores. Todos intercambian sus diálogos en contigüidad, excepto ciertos episodios encarados a puntualizar. Pero los Diablos, en cambio, además de gestos enfáticos, desarticulados y grandilocuentes, corren continuamente y golpean o empujan a los Pastores en sus recorridos declamatorios, tratando de interrumpir los discursos de los Pastores que éstos, sin embargo, prosiguen con tenacidad. De hecho, esta perseverancia de los Pastores en su declamación doctrinal o profética, con una resignada pasividad o pacifismo ante los ofensivos y diabólicos embates y agresiones, es una de las principales características de su actuación o misión dramática, por encima de una demostración o despliegue de su proverbial candidez o benevolencia de la tradición literaria, siempre en contraste con los perniciosos y malignos demonios.

Los Pastores, a pesar de la extrañeza que se desprende de algunos emblemas y acciones dramáticas a comentar –primordialmente la declamación en castellano, con un vocabulario inusual, cuando no críptico o incomprensible-, se mueven y se mantienen, (salvo unas secuencias expresas, a comentar) dentro de una apariencia o patrón de extremada

contención emocional, compostura y corrección expresiva, acorde con las convenciones locales de presentación personal. La pulcritud de sus indumentarias, la contención de sus gestos y de su habla podrían condensar sino una “idealización” de la apariencia o de la identidad zapoteca, si de algunos de sus comportamientos normativos, frente a unos coléricos y desarrapados Diablos.

Los Pastores de este *parlamento* son cándidos y bondadosos unos, de una lúcida sencillez e incluso pícaros otros, como es el Bato; unos son más osados y mordaces, otros simples y medrosos³³. Todos son devotos y apegados a la tradición, aunque a veces quedan deslumbrados por lo foráneo o los fastos urbanos (la ciudad de Jerusalén, la boda de la Virgen). Comparten con otros “pastores” de obras coloniales y modernas su fe y aplomo, no sólo ante las mentiras y tentaciones del Diablo, sino ante unas afrentas que, en esta representación, llegan a ser feroces y violentas ; aquí, estos pastores encararán los malignos embates con una inusitada valentía y arrojo, sobre todo Bato.

La tenacidad de los Pastores en la enunciación del *parlamento* confiere a sus palabras de un carácter irremisible. De hecho, estos pastores, como los “sabios” de otras pastorelas indígenas, se perfilarán asimismo como unos conocedores aventajados por transmisión sagrada o profética, especialmente designados o “predispuestos para conocer al verdadero Dios”, para enunciar y transmitir ese mensaje³⁴; este será otro de los aspectos fácticos o “performativos” de estas representaciones en el que se indagará. En este sentido compartirán, a su vez, con otros personajes de la mitología local unos atributos como “mensajeros” o “enviados” de distintas divinidades o entidades sagradas, desplegadas en facciones de delegados.

Algunos de estos personajes, como los “graciosos” del género, están continuamente envueltos en enredos y conflictos; son aprensivos y perezosos, aficionados a la bebida o la comida, aunque esta avidez respondería, en este caso, más a la necesidad que a mera glotonería. Sin embargo, se matizará como estos Pastores, paradójicamente, llevan a escena estos cánones cómicos de origen literario, mediante una declamación solemne y una presencia valerosa ante los belicosos Diablos; más que cobardes o asustadizos, mantienen, si acaso, una lícita prevención ante el espanto producido por tan terroríficos Diablos.

Su particular relación con la comida o la bebida, por ejemplo, se enmarcará también en una dimensión social local, que exige de una especial puesta en escena, más bien, de una representación de comensalidad que será examinada en el análisis por episodios. Su “afición a la bebida”, por otro lado, ha sido desviada fuera de la escena, integrándose en otros

³³ Una variante más bufonescas y vinculada al “pastor-bobo”, podría atribuirse a Bras (en el “original” se le acota incluso como *vestido ridículo*, p.63). Otra vertiente, la del villano o criado “digno”, se apreciará en la rectitud de los otros pastores, incluso en la lucidez de Bato, a pesar de su mordacidad y picaresca. Estos pastores se vinculan así a otros prototipos de rústicos pero “sabios”, propensos a la filosofía por la soledad de su oficio, como el “ermitaño”, personaje también frecuente en este tipo de autos y pastorelas (ver, por ejemplo, las de Quiroga, en García Jiménez, ed. 2006:62).

³⁴ Aracil muestra similares “apropiaciones” indígenas de los presagios y profecías en estas representaciones y adoraciones, como las de Reyes, no sólo de la época colonial, sino hasta el siglo XIX o XX, cuando se transcriben, por ejemplo, las pastorelas tarascas de su análisis. “De esa forma, a través de las profecías, el nacimiento de Cristo se incorpora a la tradición religiosa y cultural indígena y, en sentido inverso, la representación ofrece al indígena un lugar en la tradición cristiana en un línea ideológica muy semejante a la planteada por los misioneros del s. XVI” (2004:29), es decir, la de los primeros franciscanos y de tintes milenaristas.

escenarios sociales, como el interior de la *Casita* o en los convites paralelos, dónde se realizan ciclos de brindis. También, otros emblemas dramáticos o argumentales, como las relaciones entre estos pastores, los conflictos conyugales o con sus animales domésticos merecerán una ulterior interpretación, más etnográfica que dramatúrgica. Así, estos “pastores”, cómicos en el “original”, incluso en el *parlamento*, se presentan escénicamente con gran seriedad. Los Diablos tampoco cosechan particulares risas durante su escenificación, excepto cuando son explícitamente superados (a nivel discursivo pero sobre todo físico) por unos Pastores o por jóvenes del público, presumiblemente más débiles que ellos. Pero, sobre todo, resultan chistosos en su interacción improvisada con la audiencia o en casa de los funcionarios durante su escenificación expandido. Aún con todo, los Diablos, a diferencia de los Pastores, sí son considerados, más que cómicos, como ocurre en otras representaciones mexicanas, particularmente “risibles”. Este tipo de risa, inspirada por su “maldad”, más bien falta de decoro, sería una particularidad de este tipo de anti-héroes zapotecos.

Además de entre personajes, se establecerán similitudes con las estructuras dramáticas o episódicas de otros autos y pastorelas; esto contribuirá en la interpretación de la Pastorela como espectáculo total y esencialmente carnavalesco. Así, por ejemplo, en esas representaciones aparecen reiteradamente unos recorridos o “caminatas” de contenido doctrinal, donde acontecen algunos enfrentamientos, especialmente entre el Ángel y Lucifer (aquí también entre Diablos-Pastores) y que culminan con una “adoración” (aquí tergiversada, como se verá) al Niño. Además, la adoración puede estar seguida o acompañada de ciclos de cantos y bailes anexos, a veces pantomimas. Ese es el caso de las danzas de Viejos o de Negritos que acompañan o rematan algunas pastorelas, como las tarascas; o también de sus fugas en forma de danzas particulares, como algunas zapotecas a comentar. El significado de algunas secuencias de la Pastorela se podrá valorar en contraste con algunos de estos episodios del modelo canónico. Pero, sobre todo, se podrán apreciar en toda su trascendencia y complejidad en función de una puesta en escena expandida y de su contexto etnográfico (por ejemplo, la “adoración” u ofrenda que en San Juan se realiza en los altares domésticos), incluso, en comparación, con obras del mismo prototipo regional y mesoamericano.

A pesar de la importancia e influencia de su contexto literario o “canónico”, esta *Pastorela* o *Coloquio* de San Juan, será esencialmente contemplado en función de una escenificación total, cuya articulación se podrá apreciar a partir de los siguientes esquemas o segmentaciones por episodios y su desarrollo:

Esquema y Desarrollo de la escenificación expandida y sus episodios.

Como en otras danzas (Moros), se ha elaborado un esquema de escenas que recoge los distintos episodios de la Pastorela. El Esquema 1 relaciona la secuencia de episodios rituales o puesta en escena expandida desarrollados en el capítulo anterior, que incluye la puesta en escena en atrio, desglosada, a su vez, en el siguiente Esquema 2. El Esquema 2 detalla los episodios específicos del *parlamento* según se escenifican (o se repiten) en el atrio a lo largo de las 4 presentaciones anuales o en su repetición; es decir, el Esquema 2 y su desarrollo se corresponde con los actos II.4. y III.3. del Esquema 1 o con su repetición, en fin de año y el 1º de enero, actos IV.4 y V.5. A continuación del Esquema 2 se describe y desarrolla su contenido.

Esquema 1.- Esquema del periodo ritual o puesta en escena expandida de la Pastorela.

- I. Preparativos
 1. Prevenciones rituales y rogativas.
 2. Ensayos.
 3. Posadas.
- II. Actos del 24 de diciembre.
 1. Construcción de la Casita, recogida del pino.
 2. *Adoración* en los altares domésticos en casas de vecinos y patrocinadores, de las Esposas y de los Padrinos del Niño Dios.
 3. Traslado o “Nacimiento” del Niño Dios en su altar de la iglesia y ofrenda.
 4. Primeras escenas o preámbulo de la Pastorela en el atrio, (1ª representación).
 5. Convite en casa de una de las Esposas.
- III. Actos del 25 de diciembre.
 1. Misa de Navidad
 2. Escenificación de la Pastorela atrio, (2ª representación).
 3. Convite en casa de una de las Esposas.
- IV. Actos del 31 de Diciembre
 1. *Adoración* de los altares domésticos: “Levantada de Niño”.
 2. Misa de fin de año y “Levantada de Niño” en la iglesia.
 3. Convite por las Autoridades Religiosas en el atrio.
 4. Primeras escenas o preámbulo de la Pastorela en el atrio, (3ª representación o repetición de la 1ª) con hoguera.
 5. Convite en casa de una de las Esposas.
- V. Actos del 1º de Enero
 1. Presentación publica de las nuevas Autoridades Civiles.
 2. Actos de investidura y traspaso de bastones.
 3. Convite en casa del nuevo Presidente.
 4. Convite en casa del nuevo Síndico.
 5. Escenificación de la Pastorela (4ª representación, repetición de la 2ª).
 6. Convite de las Autoridades Religiosas en el curato.
 7. Convite en casa de una las Esposas.

Esquema 2.- Esquema de la puesta en escena en el atrio de la Pastorela.

1. **Presentación de Lucifer.** Lucifer invoca a sus huestes, lamenta su caída y el advenimiento de Cristo. Monólogo y cantos.
2. **Presentación de los Pastores.** Silvio, Celidoro, Feliciano y Bato comentan la boda de María y José en Jerusalén. Diálogos.
3. **Presentación de Angelino.** Angelino pregona la boda de María y su trascendencia (*bando*), corroborada en nuevos cantos. (Continúa la presentación de los Pastores por sus nombres). Bailes, diálogos y cantos.
4. **Presentación de Bras.**
 - a. Diálogo de los Pastores y Bras que ha perdido su burra.
 - b. Diálogo entre Bato y Bras por las viandas.
5. **Enfrentamientos y diálogos de los Diablos con Bato y Bras.** Diálogos, confrontación y bailes.
 - a. Diálogo y enfrentamiento entre Bato y Lucifer (y Satanás).
 - b. Monólogo o presentación de Satanás. Bailes.
 - c. Diálogo entre Bato y Bras por los huevos. Diálogo y Enfrentamiento de Bato con Satanás (y Lucifer). Enlace y enfrentamiento de los Pastores (con los diablos).
6. **Presentación de las “Pastoras”.** Diálogos.
7. **Episodio final, camino a Belén.** Diálogos, comensalidad, confrontación con los Diablos y “adoración”.
 - a. Cena en el camino y anuncios del nacimiento de Jesús.
 - b. Enfrentamiento entre el Ángel y Lucifer.
 - c. Llegada de los Pastores a Belén. Cantos con tambor y la banda.

Desarrollo del Esquema 2 y algunas glosas.-

Este Esquema resume las principales escenas contenidas en el *parlamento*. Aunque la segmentación no se basa en una estructura narrativa convencional, ni se especifica como tal en el manuscrito local, ésta trata de reflejar diferenciaciones temáticas y formales, que los sanguaneros reconocen en la puesta en escena, por ejemplo, a través de la intervención de distintos grupos de personajes. El *parlamento* local no tiene, en efecto, una continuidad secuencial y argumental, sino que alterna secuencias, más o menos desordenadas o fragmentarias respecto del “texto original”. Esta estructura, al igual que en otras danzas zapotecas, resulta poco conducente hacia un desenlace final, como sería habitual en este género literario. Aunque en los últimos episodios se alude a la lucha entre el Ángel y Lucifer y a la culminación del camino de los pastores, la adoración en el portal se dramatiza de manera oblicua o tangencial.

Aunque algunas de estas escenas presentan límites difusos, la mayoría de ellas se conciben como unidades o se llegan a definir como tales; se alude, por ejemplo, a *la parte cuando el Brasito pierde su burra*, o *cuando el Lucifer habla su primera jornada*, o *cuando el Bato come los huevos*, etc. De hecho, estos episodios -aunque se pueden acortar o alargar según evoluciona la representación- se omiten o se repiten completos según el día. Así, por ejemplo, la primera “Presentación de Lucifer” es la que se representa en las introducciones

nocturnas del 24 y el 31, pero se suele omitir en las diurnas, más completas y que avanzan más en el *parlamento*. La representación completa del *parlamento* podría representarse en una sola jornada, pero las improvisaciones y una enunciación muy dilatada influyen en una fragmentación a lo largo de varios días o en la supresión de algún episodio o secuencia.

Estos episodios enumerados en el esquema se basan también en distintas agrupaciones de personajes en escena; éstos, sin embargo, no siempre coinciden, como se señalará, con los acotados en el *parlamento*. Por ejemplo, Satanás suele actuar ineludiblemente aparejado a Lucifer y viceversa, aunque sólo se indique la intervención de uno de ellos en el *parlamento*; esto ocurría de manera similar con los moros Argelino y Jergón. Además, uno o los dos Diablos siempre pululan o improvisa por los alrededores del escenario a lo largo de toda la puesta en escena aunque no tengan texto. En el desarrollo del esquema por episodios se incidirá en las diferencias entre el *parlamento* y su puesta en escena, ambos ilustrados con algunas citas. Se señalarán también algunas divergencias respecto al “auto original o texto canónico” pero, sobre todo, se analizarán segmentos relevantes de la escenificación, algunos de los cuales se comentarán etnográficamente y se retomarán en las consideraciones y conclusiones finales.

Los fragmentos del *parlamento* están transcritos precisa y literalmente, con el mismo formato, acotaciones o errores que aparecen en uno de los manuscritos locales y con *tipografía caligráfica*. Algunas palabras o líneas del *parlamento* serán comparadas con las del texto o auto “original”, que se yuxtaponen utilizando *cursiva* de tipografía regular y corchetes dobles. También se marcarán entre paréntesis dobles ciertas frases del *parlamento* especialmente que resultan particularmente divergentes respecto del texto “canónico” y en las que se incidirá³⁵.

1. Presentación de Lucifer. Lucifer invoca a sus huestes, lamenta su caída y el advenimiento de Cristo.

En el *parlamento*.-

SALÉ LUCIFER ya derrotado por Miguel, evoca en un monólogo su atrevido intento de tomar el *trono celestial*. Lamenta su *desgracia* [*destierro*, en el “original”], caída y condena (*una cárcel, a donde penando vivo, estoy sujeto de crueles cadenas...*). Pero se mantiene en pugna, invoca a sus escuadrones. Sus tormentos se doblan al conocer el desposorio de María y José. Amenaza con privar al hombre de los beneficios del nacimiento de Cristo. Cantos celestiales lo ahuyentan³⁶.

³⁵ En esta transcripción del manuscrito local sólo se han realizado unos cambios leves, homogeneizadores. Por ejemplo las acotaciones (*SALÉ ANGELINO BAILANDO, CANTO, BRAS ENOJADO*, etc.) se han uniformado con mayúsculas y se ponen dos puntos tras el nombres del personaje que interviene en el diálogo. Por otro lado, debe interpretarse *SALÉ* o *SALÉN* como “entra” o “entran en escena”; el *parlamento* refiere así la “salida” de los personajes al escenario y desde el interior de la *Casita*, donde los actores esperan (y “conviven”) hasta el momento de su actuación. Los corchetes y paréntesis se harán dobles en las citas largas para resaltar.

³⁶ *SALÉ LUCIFER*: *Legión del infierno/espíritu derribado/a lo mismo condenado/conmigo tormento eterno/¿Soy? ministro de luzbel/que nunca deis por vencido/que aunque avéis rendido/por el poder de Miguel/Nos lucidos escuadrones/los que con valor lucidos/me ayudaron a pelear/cuando al trono celestial, /quise ponerme atrevido./Vosotros, que desterrados, /fuisteis en mi compañía/en aquel terrible día/((el cielo joh! al suelo))/arrojado el tiempo que resonó,/el trono quien como dios/cuya voz poderosa/y me faltó, todo el aliento/callendomé quedé sentimiento/de una cárcel [[tenebrosa]]/A donde penando vivo/estoy sujeto de crueles cadenas,/padeciendo horribles penas/que de todo bien me privó./Sabed pues ministros leales /que penas se han doblado/al ver que hoy se ha celebrado/con jubilo celestial/un desposorio que encierra/y un admirable misterio/para*

En la escenificación.-

Lucifer se presenta delante de la *Casita*, sacudiendo y restallando un carrizo en el suelo. Declama su monólogo con gestos furibundos, grandes zancadas y aspavientos. Alarga las sílabas en prolongados aullidos; arrastra su vara trazando círculos o líneas en el suelo. Intercala gruñidos e improperios en castellano y zapoteco. Corre frenética y desordenadamente, entre el público o alejándose del escenario. Interactúa amenazante con algunos espectadores; aúlla o alza los brazos brusca e improvisadamente, corretea a niños, pica y trata de atizar a jóvenes que lo retan. Los cantos, entonados melancólicamente y pausadamente, emergen del interior de la *Casita* y Lucifer sale de escena (entra en la *Casita*).

Glosas.-

Este preámbulo o presentación de Lucifer, se puede considerar una anti-presentación, en comparación con la “corrección” de los aspectos declamatorios y coreográficos en pasajes o sonos introductorios de otras danzas. El pasaje se repite en algunos días, pero sobre todo se escenifica en las noches del 24 y el 31. Antes de esas intervenciones nocturnas los Diablos pululan por el pueblo *hasta que consiguen su carrizo*, una vara de más de un metro, “robado” de una casa vecina. De este pasaje del *parlamento* se deben destacar aspectos que se retomarán:

Destaca la continua invocación del *imperio* de Lucifer, sus escuadrones (jerarquizados) y su constante alusión o situación de guerra; su carácter es belicoso, furibundo y amenazante. Se indagará especialmente en su condición de condenado, incluso de “encadenado”, una metáfora (más bien una metonimia) que se utiliza cotidianamente para definir, además de situaciones de enfermedad, a personas inmorales, descarriadas o de “humanidad incierta”, (ver *gwzha'*).

Este Lucifer se caracteriza por poseer un saber “científico” (*jamás la ciencia he perdido aunque la gracia perdí*) y por una capacidad de transformación en animal; el *parlamento* se referirá explícitamente a las transfiguraciones de los Diablos en asno o león (en el “original” aparece *vestido de león* en algunas escenas). Estas aptitudes mutantes son compartidas por ciertos vecinos, a veces considerados *brujos* o *enviados* diabólicos; esas capacidades no son, sin embargo, exclusivas de lo maligno³⁷.

ruina! de mi imperio/para la más cruel la guerra /es posible que me asombra/en un humilde carpintero (...)yo aunque ((desgraciado)) [[desterrado]] fui /de esta región abatida/jamás la ciencia he perdido/aunque la gracia perdí/yo aventaré nuevos vicios/y nuevos trazaré/con que al hombre privaré/de tan altos beneficios,/yo, en los venideros tiempos/hare lo que no se ha visto,/que la devoción se pierde/el nacimiento de cristo. (...) CANTO: Cierra esa boca infernal/de tal cosa decir llega/llega que tu soberbia ciega/lo que el cielo castiga/no se logrará tu intento /ni tu astucia intercandente/múdate de ahí vil serpiente/fuera, fuera león sangriento

³⁷ En contextos cotidianos, no escolares, se entiende por “ciencia” un conocimiento superior y técnicas propias de los ancianos y antiguos que podían curar, adivinar e interpretar presagios, sueños y otras señales; el término se aplica también a prácticas de magia o de brujería, con connotaciones negativas. Igualmente, este tipo de saber se atribuye a algunos sanadores o adivinos actuales quienes, aunque acreditados, suelen considerarse de manera ambivalente; son temidos y respetados, denostados pero utilizados. Por otro lado, la capacidad de transformación, en animal pero también en otras entidades, requerirá de consideraciones más detalladas en este caso de la Sierra; aunque a veces considerada fruto de técnicas y conocimientos especializados esta capacidad es, con más exactitud, una condición “anímica” o innata en ciertas personas. (Ver cap. 2 sobre los *benne'* (gente) *gwzha'*, *guazha'* en ZZ o *gozha'* en ZY).

En este pasaje, como en el resto de la obra, varios acontecimientos están connotados por un carácter “cósmico” (las luchas por el *trono* celeste, *júbilos*, *desposorios* o *nacimientos* también celestes). Pero es, sobre todo, el combate y posterior derrota de Lucifer tras intentar derrocar a Dios, lo que el *parlamento* más tergiversa o sintetiza (*en aquél terrible día /el cielo ¡oh! al suelo /arrojado el tiempo que resonó*), respecto del “original” [*en aquel terrible día/el cielo pusimos guerra/cuando caímos a la tierra/comburtidos en dragones*]. Este cambio enfatiza la trascendencia del enfrentamiento como una “inversión cósmica”; es “el cielo”, no Lucifer o su ejército, lo que cae, colapsa o se invierte. Por otro lado, existe otra noción local respecto a una diseminación de huestes malignas por el mundo a raíz de ese enfrentamiento, como confirma la narrativa referente a la caída de Lucifer (ver mito en cap. 2), cuando se funda “su reino” que, aunque terrenal o “mundano” (*todo el mundo es su reino*, según se dice) estaría invertido. Esta “realidad” estaría alterada o invertida respecto a otra, de índole “espiritual” o menos sensible, pero siempre en estrecha conexión con la vida cotidiana; podría incluso tratarse o estar reflejada en diversas danzas.

Tras su monólogo, los cantos celestiales lo conminan a callar y lo refieren como *vil serpiente* y *león sangriento*. Como se verá, estos dos animales (o lo que se traduce por “león”, *bezh ZZ*, *tigre*, usado también para referir a felinos grandes, el toro y otras “bestias”) simbolizan el mal en la vida cotidiana y llegan a “encarnar” al Maligno o, de una manera metonímica, a sus enviados. Las alusiones al dragón, en cambio, son omitidas o tergiversadas (como *tragones*) en el *parlamento*.

El desplazamiento de estos versos cantados, desde los actos finales del “original” en que interviene San Miguel hasta esta posición introductoria afirmarían la importancia que, localmente, se otorga a esta oposición entre Lucifer y ese Ángel, posiblemente también como origen del “mundo”³⁸. Confirma, también, una interpretación global de la Pastorela como escenificación de proezas bélicas, además de proféticas, que desarrollarán esencialmente Diablos y Pastores, y en la que el Ángel aunará otras funciones. Esta visión de la Pastorela como combate se contrapone al sentido “canónico” del texto “original”, en el cual ese combate con el ángel, aunque importante, constituye sólo una parte de la representación y de su trama. Se debe recordar también que este episodio introductorio se escenifica en la noche del 24 de diciembre y se repite en la del 31, cuando se acompaña de la gran hoguera.

2. **Presentación de los Pastores.** Silvio, Celidoro, Feliciano y Bato comentan la boda de María y José en Jerusalén.

En el *parlamento*:

Los Pastores comentan la gran fiesta y alegría de la ciudad. A pesar del gozo recelan de sus consecuencias (*Algunas nuevas infelices prometen esta novedad*). Entra Bato desgranando discursos (burlas o bromas en el “original”) sobre la embriaguez, el pasmo y las viejas. Los otros Pastores se expresan benévola y cándidamente en

³⁸Estos cantos del *parlamento* son frases de San Miguel en la última jornada del “original”; van acompañados de un discurso o enumeración profética que, como se señaló, son habituales del género (Págs.73-75). (En ese caso aluden santos y teólogos que llegarán para combatir al Diablo).

referencia a la boda de María. Bato divisa a un bailarín (Angelino) y sale para ir a bailar con él³⁹.

En la escenificación:

Como sucederá a lo largo de toda la actuación, estos parlamentos (incluyendo los pretendidos como humorísticos o socarrones en su origen literario) son enunciados con solemnidad. Los tres primeros pastores se cuadran para hablar, equidistantes entre sí y en una fila paralela ante el telón de la *Casita*. Bato entra y declama ante ellos, marchando en ida y vuelta sobre ese eje E-O, paralelo al telón. Casi al tiempo que entra Bato lo hace también Lucifer, cuya intervención no está señalada en el *parlamento* (ni en el “original”). El diablo embiste y molesta a los Pastores, tratando de impedir que Bato declame, con empujones, improperios y aullidos. Los Pastores prosiguen sus discursos tratando de ignorarlo, adoptando únicamente una actitud evasiva o defensiva.

Glosas.-

Los pastores comentan la alegría de la boda y la ciudad. Bato entra último en escena; los demás piensan que se ha perdido o ha *cerrado el camino* [una tergiversación de haber *errado el camino* en el “original”]. Aunque no se aclara si Bato es agente o paciente de esa acción, se verá que la capacidad para “cerrar caminos”, según se expresa habitualmente, se atribuye a seres sobrenaturales aviesos como los *salvajes* que habitan los montes, u otros semi-sobrenaturales como los *gwzha*, que modifican el paisaje o confunden a los caminantes, a veces con terribles consecuencias.

El *parlamento* también diverge del “original” en una interpretación o lectura profética de los acontecimientos como *infelices*, [*algunas nuevas felices/prometen esta novedad*, en el “original”]⁴⁰. Esto afirma, nuevamente, una interpretación local de los sucesos

³⁹ ANGELINO: Repetidos para vienes/a Jerusalén les doy,/por que la nobleza hoy/tan esclarecido viene/alegre todo el suelo/las aves, flores y plantas,/pues felicidades tantas/que nos comunica el cielo./ZELIDORO: ¡oh pastor! ¡oh ciudadano!/salir de aquel templo veo,/se logrará mi deseo/al saber tan sublime arcano./CILVIO: Mostrando viene placer/y gusto muy singular./BATO: O se acaba de casar/o enterrar su mujer./FELICIANO/Nobles y gallardos pastores/cuya vida guarda el cielo,/referidos que consuelo/y nos comunica un rumor/que corre por la ciudad/verla inquieta y alborotada, /tan aflecida y adornada/ha causado novedad./CILVIO/Esta aclamación nos tiene/regocijado el afecto,/deseando saber que efecto/esta hermosura contiene./BATO/Par de hombres, que yo también/me he quedado hecho,/un burrito con la lengua/y el hocico mirando a Jerusalén/CILVIO: Que alegre esta ciudad. /ZELIDORO: No, habido fiesta mejor./FELICIANO: Ni más lucido primor/no ha visto la antigüedad./CILVIO: Hoy Jerusalén la palma/de hermosura se llevó. /ZELIDORO:¿Y Bato en donde quedó?/SALVATO: Aquí está en cuerpo y Alma./CILVIO: Adonde te han detenido/pué con nosotros venías,/yo al ver que no aparecias/pensé que te habías perdido./BATO: ¿Yo perderme? hay tal error /que discurso tan grosero,/acaso soy yo dinero/de la bolsa de un jugador./ZELIDORO:((Pense que como pastor/Habia cerrado el camino.)) [[pense que como viador/ habías errado el camino]]/BATO: Mora que desatino/acaso soy yo herrador/CILVIO: Lo apasible y lo sereno/esta ciudad venturosa,/me tiene el alma gosoza/al ver tan feliz terreno./ZELIDORO:Algunas nuevas ((infelices)) [[felices]]/prometen esta novedad./BATO: Y dices muchas verdades/que me has dado en la nariz./FELICIANO: Y no ves Bato, la alegría/la ciudad parece gloria./BATO: De que sirve la alegría/sola sin la pepitoria./CILVIO: Pues dime no he pasmado/esta alegría singular./BATO: Con que yo me he de pasmado/cilvio, estas alucinado/parece que te has embriagado/o de aguardiente estás harto/no he tenido yo algun mal parto/para que me deje de estar pasmado/FELICIANO: Sigamos nuestras jornadas/que es tarde las burlas dejas./BATO: No hay en el mundo unas viejas/que dejen de estar pasmadas/las oírás decir aveces/pues si todavía parieran/si pasmadas estuvieran/y suelen tener mil veces/y así de esta enfermedad/todos los hombres carecen/por disimular la edad/pero qué ruido es aquél/desimulen para fin/que de allí viene un bailarín,/mejor voy a bailar con él. (...)

⁴⁰ La aparición de una serpiente, sobre todo dentro un ámbito doméstico o el interior del pueblo se considera cotidianamente como un presagio especialmente funesto. La anterior mención a ese animal o su asociación a

escenificados como conflictivos o traumáticos, quizá no tanto del nacimiento de Cristo en sí, sino de lo ocurrido durante o entorno a éste.

Los juegos de palabras y otras burlas de Bato, aludiendo al “pasma” se interpretan con solemnidad. En la concepción local, al igual que en el “original”, esta enfermedad se deriva o asocia con un mal parto. El pasmo y la vejez se retomarán más adelante en alusión a Santa Isabel y su tardío embarazo, otro presagio milagroso del nacimiento de Cristo.

3. **Presentación de Angelino.** Angelino pregona la boda de María y su trascendencia, corroborada en nuevos cantos. Continúa la presentación de los Pastores. Bailes, diálogos y cantos.

En el *parlamento*.-

Entra *ANGELINO BAILANDO*. Angelino comparte nuevas de Jerusalén con los demás Pastores, confirmado su gozo (*al saber tan sublime arcano*). Angelino es conocedor de considerables noticias y de su origen celeste (*felicitades tantas que nos comunica el cielo*); se presenta ante los pastores y les inquiere por sus nombre. El diálogo se mantiene entre todos los Pastores, pero especialmente entre Angelino y Bato, quién interviene (humorísticamente en el “original”) con un largo discurso en relación a sus muchos nombres, al ser nacido el día de Todos Santos⁴¹.

Angelino pregona alegría y júbilo por la boda de María y prosigue con un largo discurso (el *bando*) intercalado por cantos, en el cual se va revelando, ante unos arrodillados pastores, el misterio y trascendencia de varios asuntos sagrados (la castidad de José, la nobleza de María, su inmaculada concepción etc.)

Bato (siempre ansioso por la comida o bebida) se muestra más preocupado por no haber comido en el casamiento que por su trascendencia espiritual o simbólica (*BATO: por qué en este casamiento algo hubiera yo enguardado/ZELIDORO: Si son voces celestiales, Bato*

Lucifer en el pasaje precedente, puede influir en esta tergiversación o apreciación de los hechos por venir como aciagos.

⁴¹ *ANGELINO: Repetidos para vienes/a Jerusalén les doy,/por que la nobleza hoy/tan esclarecido viene/alegre todo el suelo/las aves, flores y plantas,/pues felicidades tantas/que nos comunica el cielo./ZELIDORO: ¡oh pastor! ¡oh ciudadano!/salir de aquel templo veo,/se logrará mi deseo/al saber tan sublime arcano./CILVIO: Mostrando viene placer/y gusto muy singular./BATO: O se acaba de casar/o enterrar su mujer./FELICIANO: Nobles y gallardos pastores/cuya vida guarda el cielo,/referidos que consuelo/y nos comunica un rumor/que corre por la ciudad/verla inquieta y alborotada, /tan aflecida y adornada/ha causado novedad./CILVIO: Esta aclamación nos tiene/regocijado el afecto,/deseando saber que efecto/esta hermosura contiene./BATO:Par de hombres, que yo también/me he quedado hecho,/un burrico con la lengua/y el hocico mirando a Jerusalén./ ANGELINO: Extrajeros peregrinos/que al parecer mostrais,/sabed lo que ignoreis/son defectos muy divinos/la dicha que nos previene/no será mucho que os asombra/((más decirme vuestro nombre/y os diré lo que contiene.)))/CILVIO: Es mi nombre por cierto./ZELIDORO: Yo zelidoro me llamo./FELICIANO: Yo feliciano me llamo/BATO: Pues miren ustedes yo me llamo:/Bato rocío, Bato recio,/Bato pobre del desprecio,/Juan pastor de las cabañas/como soy de las montañas,/Bato flojo y remolón,/amigo del camarón/Antonio, Pancho, Flojencio,/Tiburcio, Antón, grabato,/chepe, Jose, mascafreno,/y camachon,/sordo y valerio,/rubio, rojo y tinto,/y si más me puro retinto/con otros mil ingredientes/que heréde de mis parientes./ANGELINO:¿Hay pastor más tenerario/por que teneis tantos nombres?/BATO: Por que naci el día de todos santos/por eso fue necesario/que tantos nombres tuviera,/también llamarme pudiera/el pastor de don calendario./ANGELINO:Pues mi nombre es ((angelino)) [[Feliciano]]/supuesto que lo ignoreis,/para lo que preguntéis,/de misterio tan divina/es un portento notorio/y un beneficio muy raro,/para decirlo claro/un celeste desposorio,/Que el cielo ha causado gusto/ya todo el mundo alegría,/pués, se desposó María/con José, un varón muy justo/El misterio singular/que este desposorio encierra,/se mire ser en la tierra/que bien lo puedo explicar/Mas allá con dulce acento/Declara el cielo gozoso,/ese himno misterioso/con sonoro instrumento./CANTO: la mejor flor, de las flores/la azucena más hermosa,/por disposición divina/hoy con José se desposa. (...)*

no pienses en eso/ BATO: Pues no habías de ver queso, pan, vino, mole y tamales). El papel de Bato destaca en protagonismo, contrastando con la humildad y devoción de sus compañeros. (Al igual que en algunos aspectos de su ropa, aún más acatrinada, Bato se diferencia de los otros pastores en varios factores a comentar, incluyendo una dudosa o ambigua integridad moral, que será también corporal, derivada de su aspecto, discurso e incluso comportamiento.)

En la escenificación:

La banda toca varios jarabes; Angelino y Bato bailan encarados al estilo regional, remedados por los pasos, más agitados, de los Diablos. Según los días salen también a bailar otros Pastores o los Diablos, a veces emparejados con las Esposas. En ocasiones bailan también estas niñas con algunos parientes, hermanos o primos jóvenes.

A continuación, los pastores se sitúan de nuevo en el lado norte, equidistantes y en el eje E-O o de espaldas al telón. Mientras los Pastores enuncian los discursos y respectivas presentaciones, son nuevamente molestados y atacados por los Diablos. Angelino, en marcha, enuncia sólo una parte de su monólogo, en combinación con los cantos que emergen de la *Casita*. El resto de este prolongado discurso de temas religiosos -el llamado *bando*-, acompañado de reiteraciones de distintos versos del canto, se suele acortar u omitir. La intervención de Angelino queda acortada y también eclipsada por la actuación de Bato, que acapara gran parte del protagonismo durante el episodio, enunciando en marcha sobre el eje E-O, continuamente agredido por los Diablos.

Glosas.-

Como se comentó, el personaje de Angelino sólo aparece en el *parlamento* o manuscrito local; sin embargo, sus intervenciones suelen corresponder a las frases y acotaciones del Feliciano del “original”⁴². Considerando la total omisión local del San Gabriel del “original” y de su “anuncio”, la intervención de “Angelino” en esta edición local podrían enfatizar algunas atribuciones de los ángeles, sobre todo como “mensajeros” divinos. Éste es también un atributo especialmente asignado a los ángeles en el imaginario local, como muestra la narrativa tradicional referente a éstos; (serían, además, opuestos a otros o *enviados* sobrenaturales los *gwzhá*). De hecho, Angelino aparece dotado, de una particular capacidad cognoscitiva, incluso de pre-visión (como esos otros “mensajeros” maléficos):

En el *parlamento* se alteran palabras y su orden modificando su sentido respecto al del “original”. Angelino, por ejemplo, inquiere a los pastores por sus nombres antes de comunicarles las buenas nuevas (*más decirme vuestro nombre y os diré lo que contiene*). En el caso de Bato, como muchos lugareños, su nombre propio coincide con el del santo del día de nacimiento; ese día está asociado, en la cultura local con un sino o destino personal,

⁴² Angelino sustituye al Feliciano del “original”, por ejemplo, *entra Feliciano bailando con una sonaja*; es él también quien enuncia ese monólogo acompañado de cantos en ese texto o *bando*. En cambio, el Feliciano del *parlamento* toma, a su vez, las frases de un *Cardeño* del “original”, otro personaje “canónico” omitido en el manuscrito local.

susceptible de ser interpretado o augurado por especialistas o adivinadores⁴³. Este pasaje refuerza la idea, ya señalada, de los “pastores” o sus personificaciones indígenas como adivinos o “profetas”, aventajados en temas trascendentes, como el nacimiento de Cristo o en una elucidación de otros sucesos, a veces, con repercusiones en la realidad presente.

La respuesta de Bato a cerca de su identidad y de sus nombres, aunque “canónicamente” humorística, es enunciada con firmeza y gravedad, afirmando su papel protagónico respecto a los otros pastores; lo destacado de sus nombres, parece augurarle también una importante misión existencial. El carácter cómico de Bato –similar al del de Bras, ambos señalados como *graciosos* en el elenco del “texto original”- queda difuminado y solemnizado a lo largo de la escenificación, no sólo por la particular edición del *parlamento* local, sino también por la interpretación escénica que se hace del papel. A veces, también Bras, resultan similares en nobleza o “gallardía” a los encabezados de los bandos de otras danzas (emperadores, reyes, santos, cardenales); generalmente, las intervenciones de estos dos pastores destacarán, sobre las del resto de sus compañeros, como las más tenaces y combatidas en la constante lucha con los Diablos.

Sin embargo, se irá viendo, algunas atribuciones de estos Pastores a lo largo de todo el *parlamento*, según se toman “literalmente”, parecen cuestionar una integridad moral y personal de estos personajes, que tiene también una dimensión étnico. Más que malentendidos, algunas de estas atribuciones serán “bien entendidos” en la perspectiva local desde la que, según se comprobará, se interpreta el texto y su contenido. Así, por ejemplo, las referencias a los Pastores como “extranjeros” o “ciudadanos” (algunos serían “sirvientes” de Isabel, no tanto rústicos o aldeanos), la socarronería de Bato (por ejemplo, dice respecto a la alegría de Angelino: *o se acaba de casar o enterrar su mujer*) o la comparación que hace de sí mismo como burro, contribuirán en un esbozo de su ambigüedad moral, vinculada a una alteridad étnica y corporal⁴⁴. Estos aspectos caracterizan a muchos personajes de estas danzas, no sólo a los del bando malévol o más extrañado, sino a todos en general, incluidos los bandos “cristianos”, en tanto que “pertenecientes” a ámbitos ontológicos diferenciados de una realidad cotidiana o normativa. A esto se sumará la belicosidad y ciertas connotaciones, además de acatrinadas, “animalescas”, atribuidas a algunos de estos pastores; o, como se verá, su continua referencia como “villanos” (a interpretar en el sentido popular mexicano de “malvado”, opuesto a un héroe benigno, no tanto como sinónimo de “rústico” o “aldeano” que se le da en el “original”) que tampoco contribuye en una única o estricta categorización.

De este episodio cabe señalar también que, aunque las metáforas cósmicas aparecen continuamente en el “texto canónico”, son especialmente recurrentes en esta edición;

⁴³ En el “original”, ese “contenido” se refiere a las noticias y su dicha, no a los nombres: *Feliciano: Extranjeros peregrinos,/ que a el parecer lo mostrais/ saved que lo que ignorais/son efectos muy Divinos/y es muy justo que os asombre/ pues tal dicha nos previene;/ yo os diré lo que contiene/si me decís vuestros nombres*, [p. 8.]. Actualmente, los adivinadores de la Sierra interpretan naipes para predecir el destino; más excepcionalmente se usan otras técnicas para establecer el animal “compañero” (regar cenizas en el parto). Como se ha comentado, hasta hace poco se utilizaban granos de maíz y manuscritos o viejos documentos para predecir destinos personales, unos *calendarios de antigüedad* a los que se concede un gran valor. Aparentemente ya no se usan, pero algunos se guardan, se heredan y se rodean misterio; otros, conservados en archivos, han sido publicados (Alcina Franch, 1993). Por otro lado perdura parcialmente la costumbre de poner el nombre del santo del día en que se nace.

⁴⁴ ver en transcripción anterior, (...) *que yo también me he quedado hecho un burrico con la lengua y el hocico mirando a Jerusalén*; similar en el “original”, p.8.

además, resonarán en otros mitos y danzas (como el también *desposorio celeste* de planetas y estrellas de la Danza de Malinches; esa danza, también llamada *Coloquio* podría haber estado vinculada, en su origen, a estas representaciones del nacimiento de Cristo desde una perspectiva cosmológica). Por otro lado, el nacimiento de Cristo (en ocasiones su muerte) está asociado en algunos mitos mesoamericanos con un eclipse o acoplamiento entre el sol y la luna o sus personificaciones; y éstos, a su vez, se asocian con cataclismos, grandes estruendos o ruidos, como corroboraría también la percepción local de Belén como *lugar de ruido*. Asimismo en el *parlamento*, como en el “original”, se aludirá al sol como simil poético del nacimiento del Niño en uno de sus cantos finales (*Acudid pastores, con todo fervor, que a la media noche, ha nacido el sol*).

En relación a esa noción local y su representación de desconcierto cósmico, se debe insistir, nuevamente, en que tanto en este episodio, como en el anterior y el siguiente, los Diablos no cuentan en el *parlamento* ni con frases, ni con acotaciones que indiquen su intervención (tampoco en el “original”); aún así aparecen constantemente en escena, con sus continuas improvisaciones y afrentas a la pastores, convirtiendo también estas secuencias (de enunciación de noticias, profecías, incluso bailes y cantos) en representaciones de luchas o desorden.

A excepción de la mención tangencial de Angelino como “bailarían”, tampoco aparecen en el parlamento ninguna de las intervenciones e improvisaciones bailadas que se ejecutan. Éstas secuencias, en las que bailan varios actores, a veces con otros sujetos sociales (patrocinadores, familiares, también funcionarios en la escenificación expendida del 1º de Enero), incluso en ciclos jerarquizados, resultarán cruciales en una articulación y definición de las representaciones como carnavalescas y suelen constituir una parte substancial de su “activación dinámica” ordenada o formalizada y de su dimensión “performativa”.

4. Presentación de Bras. Diálogo de los Pastores y Bras que ha perdido su burra. Diálogos de Bato y Bras por las viandas.

En el *parlamento*:

- a. Entra Bras ante el resto de Pastores, según se acota, *LLORANDO CON SU BOTELLA*. Les explica que, mientras gozaba en el casamiento, ha perdido, por culpa de otro “asno”, a su querida burra⁴⁵. Bato le propone consolarse compartiendo la botella y varios alimentos que trae en su bolsa.

⁴⁵ BRAS: Yo que acababa de bailar/cuando por desdicha mía la burra del alma mía/empezaba a rebuznar/fui corriendo a la cabaña/y vi a mi borriquita /que se iba huyendo /por la montaña/porque un asno la seguía/que iba corriendo tras ella/pero como era doncella /del asno se defendía/como era en esta corría/por defender su modestia/por huir de aquella bestia/se me desbarrancó/y así amigo en esta voz me quedé/yo en unos tontitos/huérfano, viudo y solito/pues mi burra se murió./ZELIDORO:¿y por una burra lloras?/BRAS: De fuerza lo he de sentir/sin a comer, ni a dormir/podré yo estar en algunas horas/por verle aquel sus ojitos/sus pezuñas enlodadas/sus orejitas paradas/en fin verla rebuznar/era una cosa tan rara/que aunque un jilguero cantara/nunca la podrá igualar./CILVIO:¿Y por eso lloras Bras/borracho debes estar./BRAS:¿Que tal llegarás a pensar? /Hueleme bien por detrás. [[quien tal llegare a pensar/que me huelo por detrás]]/BATO: Dejate desvario/y vamos a consumir./BRAS: Que sentir podre vivir/Burra de los ojos míos (...).(.)BATO: A cada cosa de por si,te la tengo que enseñar./BATO: ¿Mira que es esto Bras?/BRAS: Cesina/BATO: Pues por mi barriga se inclina./BATO: ¿Y esto que es Bras?/BRAS: Queso/BATO: Pues pasa por mi pescuezo./BATO: ¿y esto que es Bras?/BRAS: Eso huele a cacaguate./BATO: Pues paso por mi gaznate (...).BRAS LO AGARRA:No amarres en la

- b. El resto de Pastores salen de escena para visitar a los recién casados. Bato y Bras permanecen para consumir las viandas pero Bato (glotón) truquea a Bras y se lo come todo. Bras se venga echando *polvo de mezquino* en la botella. Al final de este diálogo rimado sobre la comida, avistan a Lucifer.

En la escenificación:

- a. Los Pastores permanecen dispuestos como en la escena anterior, mientras que los Diablos los molestan de manera intermitente y similar a las anteriores escenas. Entra Bras “llorando”, frotándose los ojos y emprende, con voz muy aguda, su diálogo, en marcha junto a Bato sobre el eje E-O. A lo largo de todo este pasaje sobre la burra los Pastores son interferidos en sus discursos por los aullidos, ataques y acechos de los Diablos. Una de las frases (*huéleme bien por detrás*), aunque asignada a Bras, es exclamada y dramatizada con un gesto obsceno de Lucifer que simula montar a Bras⁴⁶.
- b. Los Pastores salen de escena, salvo Bato y Bras que permanecen con los Diablos. El diálogo refiere como los dos pastores reparten comida y bebida. Bato, con una rima, enumera y va tragando una serie de alimentos que, anteriormente, mostraba al sacar de su bolsa y simulaba comer; la botella, dejada a un lado del telón, no se toca. Este diálogo prosigue y se acota en el *parlamento* con numerosas acciones y emociones -unas apostillas o explicaciones que no aparecen en el “original”, *BRAS LO AGARRA, LE EMPUJA; BATO CON CARÍÑO; BRAS ENOJADO, LE ASUSTA, LO ENCONTENTA*, etc.-. Esta abundancia en la expresión de emociones no se resulta corriente, o al menos, normativa en la cultura local. Aunque estas acotaciones apenas se dramatizan, dada la sobriedad del estilo convencional de actuación, y aunque estas interacciones quedan eclipsadas por los brutales ataques de los Diablos, no se puede obviar un enfrentamiento interno entre los dos pastores (sobre todo si se despoja de su connotación humorística, del perfil “pícaro” y “bobo” a Bato y Bras respectivamente). Este enfrentamiento, aunque leve, se mantendrá latente en ulteriores escenas.

Los dos pastores avistan a Lucifer, que pulula en los alrededores del escenario, y se refieren a él como *puto*, similarmente a cómo aparece en el “original”⁴⁷. Aunque las groserías, los enunciados o los comportamientos poco normativos son propios de los Diablos o están acaparados por éstos, no se debe soslayar que algunos están

alforja Bato/con que a mi nada nada me das/BATO: No amigo por que fuimos el trato /que lo habeis de ver nomás/BRAS LO EMPUJA: Anda que eres mezquino/pero me lo pagarás./BATO CON CARÍÑO: Hecha aca la gota Bras/Tomaré un trago de vino. /BRAS ENOJADO: Bebe, Bebe, aunque tu solo lo tragés./BATO LE ASUSTA: ¿Qué le has echado a este vino?/BRAS LO ENCONTENTA: Son polvitos de mezquino/Así como tu me lo jugaste./BATO: Pues que siendo yo tu amigo/¿a que esto me haces atragar?/BRAS: Pues que habías de pagar/lo que tu hiciste conmigo. BATO: ¡Ay! que fuego tan astuto/que sale por el horizonte,/sin duda que allá en el monte/estará quemando algún puto.

⁴⁶ No se podrá obviar que, aunque desviada o acaparada por los Diablos, esta frase aparece asignada en el *parlamento* a Bras; aparece de manera similar también en el “original”, *BRAS: quien tal llegare a pensar/que me huelo por detrás* (p.11).

⁴⁷ La frase, parecida en el “original”, *sin duda que allá en el monte/están quemando algún puto* (p.13) se cambia, *sin duda que allá en el monte/está quemando algún puto*, posiblemente en referencia a un *salvaje* del monte o demonio local, que estaría en el monte, pues, haciendo fuego.

asignados en la escenificación también a los Pastores y, sobre todo, en un *parlamento* que se observa literalmente o con esa relativa fidelidad.

Glosas.-

Este pasaje de la burra se interpreta de manera literal, incluso con ciertas connotaciones obscenas, aunque algunas líneas más escabrosas son desviadas de los Pastores hacia los Diablos. Los Diablos, como otros *Campos* mesoamericanos (o como los *Viejos* zapotecos por comentar), protagonizan muchas acciones picantes o transgresoras. Aún con todo, el ambiguo diálogo corresponde a los Pastores y son éstos quienes lo enuncian. Esta querencia por los animales domésticos podría interpretarse con las mismas connotaciones zoofílicas que, “canónicamente”, se otorga a algunos pastores, especialmente transgresores, asilvestrados o aislados, según aparece en obras de este género literario⁴⁸. Estas connotaciones se deben reencuadrar o contextualizar desde la perspectiva local, especialmente si se confirma, tanto en ésta como en otras danzas, una asociación implícitas entre los personajes de estas representaciones y los de la mitología local, como los *salvajes* o los *gwzha'*; una característica de esas entidades, en sus distintas vertientes, es, precisamente, su ambivalencia humana y animal, corpórea y espiritual, cotidiana (por ejemplo en sus padecimientos) pero sobrehumana en su dominio o potestad.

Así, no sólo las intervenciones de los Diablos, sino también muchas de los Pastores y de las Esposas, responderán a un comportamiento dramático y verbal “alienado”, no sólo sexual, sino también emocionalmente recargado y poco normativo, al igual que su uso del castellano como lengua principal por contraposición, incluso, al zapoteco en los albures e improvisaciones transgresoras de los Diablos. Estos comportamientos “extrañados” podrán confirmar una particular caracterización cultural de los personajes de ficción en general, y de los más carnavalescos en particular, como pertenecientes a un mundo o imaginario alterado, que se expresa o manifiesta en distintos tipos de re-presentación, pero que podrán ser sometidos a similares procesos de interpretación.

De este episodio también cabe destacar que -como en otras danzas- las alusiones al consumo de licor se mencionan, pero sólo tangencialmente, sin dramatizarse o desarrollarse plenamente salvo en otros escenarios expandidos de la actuación; en este caso, no sólo en los convites anexos, sino también en el interior de la *Casita*, dónde los actores más adultos invitan y beben con colaboradores y patrocinadores. La bebida tienen dentro y fuera de la escenificación un sentido y función diversos a la que se establece en el *parlamento* o sus variantes “canónicas”, relacionados con situaciones risibles por una glotonería o afición a ésta. Aquí, sin embargo, está más vinculada a una re-presentación de su uso social y ritual local, de celebración, *convivio*, consuelo o conexión con lo sagrado. Aunque reflejado en el *parlamento*, esta omisión del consumo de licor en el escenario podría responder a una exigencia de decoro o sanción impuesta por los párrocos en la Sierra. En otras escenificaciones sobre todo carnavalescas, sin embargo, la simulación e incluso la ceremoniosidad y dramatización de este consumo, en sus aspectos sociales y más ritualizados, constituye una parte crucial de algunas danzas, como se verá en el Valle.

⁴⁸ De hecho, Bato y Bras aparecen asociados, de manera muy similar, a la burra del segundo en la obra Quiroga Fajardo, hasta el punto de que algunos de estos pasajes fueron censurados en posteriores ediciones por un “un claro asomo de zoofilia”, también por la relación de Bato “con las borricas de otros pastores”, según muestra García Jiménez ed., (2006:112). Este aspecto estaría también en relación con otro de los rasgos estereotipados del “pastor” canónico, ermitaño, pero también solitario, asilvestrado o bestial.

5. Enfrentamientos y diálogos de Bato y Bras con los Diablos. Diálogos, confrontación y bailes.

En el *parlamento*:

- a. Entra Lucifer. Bras reconoce al diablo como el “asno” que desbarrancó a su burra. Aunque Lucifer *disimula*, Bras le huye temiendo enfermar de *alferecías*. Bato, aunque espantado, hace frente (con burlas) a las violentas inquisiciones de Lucifer, aumentando su furor al confirmarle el embarazo de Isabel y otros presagios, anunciados por Angelino y los cantos. Lucifer desafía con lógica el discurso de Bato, quien resiste con devoción. Bato sale de escena huyendo de Lucifer. Cantos celestiales revalidan los temores de Lucifer y también lo ahuyentan del escenario⁴⁹.
- b. Entra Satanás; se presenta en un breve monólogo en el que redunda sobre las profecías y el embarazo de Isabel. Sale de escena, para esconderse, al ver llegar, de nuevo, a los dos pastores.
- c. Entran Bato y Bras en escena con la intención de esconderse, a su vez, en un pajar y comer un puchero con huevos robado a Gila. Bato convence a Bras para que vaya a vigilar si ella aparece; mientras, traicionero, se come todos los huevos, tratando después de engañar a Bras con un galimatías aritmético. Bato y Bras descubren a Satanás escondido; de nuevo, ambos son obstinadamente interrogados por el este demonio a cerca de las profecías. Los pastores se declaran sirvientes de Dios y del santo Zacarías. Se burlan de Satanás y lo desafían en sus argumentos. Declaran la santidad del que será hijo de Isabel y pregonan la boda y virtud de María. A cada una de sus afirmación Satanás se enfurece más, los golpea y amarra *a un palo*; sin embargo, cuando Bato menta la cruz (*alta vendrá*), se resiente su poder y Satanás desaparece⁵⁰. La eficacia de esta acción discursiva para combatir al Maligno se

⁴⁹ (...)quemando algún puto./BRAS: Mira Bato, aquel burrico/fue al que su burra mató,/pues ahora que venga acá/la he de quebrar en el hocico/BATO: Mira, que colmillos tiene/el santo cielo nos valga,/ay, pobrecitos de nosotros/si ahora nos besa en las nalgas./LUCIFER: Para que mi intento salga/desimular me conviene./BRAS: Venid acaso granión/que a mi burra me has de pagar./LUCIFER: Fuera villano sinflón. [[Le da]]/«SE VA BRAS DICRIENDO»:Ay, que me ha hecho aventuiciar/por medio de este maldito/me va dando alferencias/voy a ver[[beber]] si hay un poquito/el jarabe de [[pionia]]/BATO: Por donde me escaparé/de este malvado infuror./LUCIFER:¡oh! el villano pastor./BATO: Valgame el cielo, que haré/ay de mí que yo no he sido/de esta vez, Bato, es perdido./LUCIFER: No tengas ningún temor/ni tengas la lengua muda,/sácame bien de una duda/que se oculta, mi furor/yo solo quiero saber/y serás, amigo mío,/y si dices como fue/lo que ignora mi poder.(...)/LUCIFER: Parece que me burlais./BATO: Pues para que me pregunteis./LUCIFER: Por que solo saber vengo/de ver esa duda que tengo/la primera es preguntar/sin estar en otras partes/has precivido tratar/algo de las profecias/por lo que toca necias./BATO: De profecias nada entiendo/pero segun lo que veo,/le aseguro, que yo creo/que ya se va cumpliendo./LUCIFER: Pues di que has oído decir,/tocante este nacimiento./BATO: Un prodigioso portento/a llegado a descubrir./LUCIFER LE PEGA/Hea, declárame cual es/mira que saber lo quiero./BATO LE PEGA /Pues digo que eres un embostero/al derecho y al revez/no me acabas de contar/que en todas partes estas, /pues desde luego sabras/lo que acaba de pasar/no has visto júbilo y gozo/que en la ciudad ha tenido,/de un desposorio que ha habido/en este templo famoso/si tu oyerás Angelino/explicar este portento/te quedaras sin aliento/al oír misterio tan divino/pues musico instrumento/que en Jerusalén se oyeron,/sin duda que del cielo fueron/segun sus dulces acentos (...)LUCIFER: ¡Oh! pesar de sentimiento/calla pastor, no lo creas./BATO: Parece que corcojeas/al oír tan raro portento(...)LUCIFER: Me causa tanto tormento/lo que este rustico sabe,/que la poderación no cabe/el dolor que experimento.SE VA BATO DICRIENDO:Mejor es irme a mi vez/dejando este matalote,/que tiene cara de ser/demasiado sinflonote.

⁵⁰ (...)BATO:Anda entre tanto espiar que yo mi /Iré haciendo dicen algunos autores/ladrón que hurta a otro ladrón/gana cien días de perdón./como hacen los pastores./Mientras que Bras esta espiando/si aparecen unas gentes/y con el ricato prudente/los iré soplando./Que sabrositos están/el hombre que hubo fuere/no harto camino ni fuego/que así lo ha abierto un

confirmará más adelante en el *parlamento*. Aún con todo, Bato y Bras quedan atados tras la desaparición del Diablo.

En la escenificación:

- a. Los dos pastores han avistado a Lucifer (el *puto* del monte) y Bras, además, lo reconoce como el *asno* malvado. Lucifer se abalanza y arremete contra ellos. Los dos pastores sostienen su diálogo, contiguos y en marcha sobre el eje E-O, mientras son sometidos a continuas agresiones por parte de los dos Diablos. Bras sale huyendo y temiendo enfermar. Bato y Lucifer continúan en marcha con su diálogo. Aunque el *parlamento* señala una agresividad puntual (sólo se acota en dos ocasiones, *Lucifer le pega*, *Bato le pega*), todo el pasaje se escenifica, sin embargo, con un extremado ardor, fiereza y fuertes puñetazos intermitentes. En esta secuencia del “original”, en cambio, se señala sólo como un diálogo basado en las ironías de Bato y cierto disimulo del Diablo. Además, aunque en el texto sólo se menciona a Lucifer, éste siempre interviene, a lo largo de casi toda la escenificación, aparejado a un igualmente agresivo Satanás. Ambos Diablos se enfurecen a cada afirmación de Bato, a quién embisten con creciente inquina. Bato trata de sobreponerse a los ataques y proseguir con el discurso y la marcha; acaba su diálogo huyendo de la escena. Los Diablos permanecen en escena (y se omiten los cantos ahuyentadores).
- b. Entra Satanás y enuncia su monólogo frente a la *Casita*, con la misma impronta dramática que Lucifer en su primera presentación o episodio inicial: alargando las sílabas con su voz aguda, intercalando aullidos y gruñidos, trazando con el carrizo, convulsionándose y gesticulando con grandes aspavientos. Entre las frases de este soliloquio, que Satanás no siempre recita al completo sino con frases puntuales, ambos Diablos recorren ampliamente el atrio y calles adyacentes, molestando a los músicos o a los espectadores ebrios, dirigiéndoles puyas. Corretean a los jóvenes que les provocan, capturan a algunos niños usando sus cuerdas y meten a alguno, a la fuerza, dentro de la *Casita*. Durante toda la actuación, más cuando protagonizan

refrán./Si mucho se tarda Bras/a mis provechos serán./pues cuando venga hallara/cascaritas nomás. «SALÉ BRAS ENOJADO»/¿Pues que ya te los acabastes?/BATO: No, si aqui estan tres todavía./BRAS: Habrá mayor villanía/BATO: Para que te tardastes/ahora de estos tres partimos/uno y medio para ti, y otro/uy medio para mi, con eso/iguales quedamos.(...) «SALÉ SATANÁS» BRAS: Mira que es aquello Bato/por allí se aparece/que a su suegra se aparece/en la cara y en el retrato./BATO: Ay, que mostrenco tan feo/mira que cara tan negra/BRAS: Si digo que es de su suegra/un vivo retrato veo/ SATANÁS: ¿Para dónde veis pastores? (...) /BATO: Lo que de Isabel sabemos/es que fecunda la vemos/y nos causa gran novedad/al fin de su ancianidad/a llegado a concebir./BRAS: Y el hijo que ha de parir/un gran profeta ha de ser/SATANÁS: /No creis en esos/pastores, son engaños de hierros/como estando por nacer/sabes que santo ha de ser/BATO: Por que una profeta sagrada/asi lo profetizó /BRAS: Pues que dudas pones/no son claras y las razones/¿Dime un peral que produce?/SATANÁS: Pera, es una fruta muy dulce./BRAS: ¿y una hiera?/SATANÁS: breva./BRAS: Pues, hay tantas boberas/si el peral siempre da peras/y la hiera siempre breva/siendo Zacarias un santo/su hijo la ha de ser por fuerza./SATANÁS: Yo respondo tus argumentos /pastores de pocos talentos/dime rustico villano/cuando el árbol es anciano/por estar de años cargado/dé algún fruto madurado./BRAS: Gran, profeta pareceis /pero gran bestia sereis /aunque ser viejos los dos/hay, obra por el pastor de dios./ SATANÁS: Cierra malucida esa boca/ BRAS: ¡Ay! que me rompes la coca (...) /BRAS: Porque es virgen escogida/de los cielos y la tierra./SATANÁS: Tu tambien me pones en guerra/¿De donde has sabido tanto?/BRAS: De boca de un varon santo./SATANÁS: La rabia me desespera/BRAS: Pues, cuenta mi majadero/quien te meto de preguntón/SATANÁS: Aparta, infame sinflón / BRAS: Ay, que recio da el cabron/más que doy con la porra/SATANÁS: No te atrevas villano/es mi valor mas que hermano/y, ya sujetos se han de ver/amarrados en este palo./BRAS: Ay, ay, que me lleva el diablo/BATO: Pues, yo te defenderé./SATANÁS: Lo mismo contigo haré/para que se vea mi valor,/que de mi rabia infuror/aquí habeis de darte testimonio/BATO: Ay, ay, que me lleva el demonio (...) / (...) /BATO: La cruz alta vendra./SATANÁS: Esta palabra que has dicho/por que ella lo ha de quitar/con las fuerzas de mi poder/«SE VA SATANÁS».

los Diablos, los espectadores, varones en su mayoría, responden o se defiende de algunas bromas, lanzando continuos silbidos y petardos. Esta presentación de Satanás e improvisaciones de ambos Diablos, casi un intermedio de la representación, culmina con la intervención de la banda que toca varios jarabes. Salen las Esposas y bailan varios sones (no reseñados en el *parlamento*) con algunos parientes jóvenes y con los Diablos.

- c. Bato y Bras entran de nuevo en escena, dialogando en marcha y cargando huevos en un plato. Cuando Bato queda sólo en escena comiendo los huevos, los Diablos reinician sus duras agresiones. Bato debe enunciar sus líneas pausadamente, sentado en un banquito, al tiempo que succiona uno a uno los huevos. En esta escena, los Diablos pululan a su alrededor, acometiéndolo intermitentemente con especial ferocidad. Lo empujan, lo llaman perro, le revientan un huevo, le arrojan las cáscaras. En una de sus incursiones por los alrededores recogen estiércol y lo meten en un huevo, conminándolo a comerlo. Bato se mantiene sentado, tratando de permanecer imperturbable, comiendo algunos huevos y enunciando frases intermitentes de su discurso. La dramatización de estas líneas puntuales de Bato, encubiertas por las potentes agresiones de los Diablos y sus improvisaciones entre el público, llegan a dilatarse más de media hora. Es también una de las pasajes que más se repite en las escenificaciones.

Bras regresa a la escena para continuar su diálogo sobre los huevos, en marcha junto a Bato por el eje E-O. Nuevamente son ferozmente agredidos por los Diablos. Satanás acecha en un lado de la *Casita* y es descubierto por los Pastores; los tres emprenden un nuevo y violento diálogo a cerca de las profecías, en marcha sobre el eje. Los pastores desafían y burlan las interrogaciones de Satanás pero reciben sus agresiones y también las de Lucifer.

Tras el diálogo Bato y Bras son amarrados por los Diablos, no *a un palo* sino entre sí; se arrastran y contorsionan, intentando desatarse pero mutuamente tensionados, al tiempo que reciben de nuevos golpes y empujones por parte de los Diablos. Los Diablos recogen a su vez codazos y patadas. Esta escenificación se prolonga casi otra media hora y cosecha numerosos silbidos y exhortaciones por parte del público. Bato menta la cruz; sólo tras múltiples forcejeos logran desatarse, pero por sí mismos, aunque continúan las persecuciones y acosos. Los cuatro actores acaban la escena agotados y empolvados, con la ropa hecha jirones y algunas heridas.

Glosas.-

La presencia o aspecto animalesco de Lucifer contribuye en su inculpación como el “asno” que atacó a la borrica de Bras. Este carácter animal se atribuye habitualmente, no sólo al Diablo, sino también a sus *enviados* mundanos o gentes con capacidad de transformarse en animal, los *gwzhá*. Estos *gwzhá*, en su acepción o connotación negativa de “brujos” - aunque tienen otras, como se ha visto en el cap. 2- pueden transfigurarse en burros, especialmente en el caso de los varones. Abajo se verá también que no sólo la burra de Bras, sino también a las Esposas de estos dos pastores, se les proyectan ciertos atributos animales. A raíz del encuentro con Lucifer y de su directa agresión, Bras huye temiendo enfermar de *alferecías*, mal considerado fulminante y mortal, que se produce tras ser

atacado o *penetrado* por un *aire* o viento maligno (*be' mal ZZ*), sobre todo si entra por los pies⁵¹.

Todas las secuencias de este episodio están interferidas por las improvisaciones con el público y las actuaciones especialmente brutales y transgresoras de los Diablos. Estas intervenciones no se señalan en el *parlamento* ni el “original”, salvo en acotaciones puntuales o según se desprende del diálogo. Una de estas acotaciones, aunque excepcional, *Bato le pega*, es reproducida, con creces, por el actor en su diálogo a puñetazos con el Diablo. En el resto del episodios son los Diablos quienes interrogan insaciablemente a los Pastores. Sus respuestas fervorosas o actitud meramente defensiva les provoca una creciente violencia, aparentemente encaminada a evitar su formulación; ésta sería tomada no sólo como profética sino, también, dado el carácter ritual de la actuación, como “performativa”. Los Pastores, sobre todo Bato, desgranar implacablemente su discurso a pesar de los broncos impedimentos. Resulta especialmente llamativa la entereza y perseverancia de Bato en la enunciación y dramatización del pasaje del consumo de los huevos, mientras los Diablos le insultan, rugen y agraden ferozmente, incluso aventándole excrementos⁵².

En algunos momentos a lo largo de este dilatado episodio, tanto Pastores como Diablos, deben retomarse para salir de una espiral de violencia que llega a no ser sólo fingida. El papel de los Diablos es muy exigente y puede ser interpretado consecutivamente por varios actores que se relevan, intercambiando las máscaras y chaquetas dentro de la *Casita*, para resurgir con mayor energía. Los actores, como se comentó, especialmente estos cuatro protagonistas, beben unas copitas en el interior de la *Casita* antes o durante estos episodios, que les ayuda a adquirir un indispensable ímpetu interpretativo. Al igual que los diálogos de contenido piadoso y profético, los pasajes más profanos del *parlamento*, incluso los chuscos o más mundanos, son dramatizados con igual solemnidad; y cualquiera de ellos provoca en los Diablos violentas y parejas respuestas.

Pero, como se viene sugiriendo, además de los Diablos, los Pastores, con su enunciación plana y literal del *parlamento*, quedan connotados por rasgos poco normativos, cuando no igualmente transgresores. Aunque devotos y reverentes con los dogmas que proclaman y con una actitud más defensiva que ofensiva, algunos de los discursos y actuaciones de los Pastores resultan poco edificantes, sobre todo al ser interpretadas tan literalmente: el habla ofensiva, la acción de robar huevos, sus mutuas traiciones, etc. Además, algunas dramatizaciones, por ejemplo la tensión que se genera entre Bato y Bras por la comida, aunque leve, no deja de ser un “enfrentamiento interno”. A estas connotaciones peyorativas contribuye la continua alusión que los Diablos (también las Esposas) hacen de ellos como *villanos*, junto con los otros rasgos que se han venido mencionado, interpretables como poco correctos desde una perspectiva local.

⁵¹ Aunque diferente que el *susto*, la *alferecía* está relacionada con éste en la concepción local de enfermedad; sus síntomas son, sin embargo, más fulminantes, sobre todo si penetra, por los pies, en vez de por la coronilla, produciendo convulsiones, rigidez, mudez y muerte inmediata; este desenlace más funesto podría depender de esa vía de entrada inferior o más directa con *la tierra*, potencialmente peligrosa y que, a veces, *se levanta*. Estos aires, como los rayos, se considera que salen del interior de la tierra. En el “original” esta aparición de Lucifer ante los pastores está acotada: *Sale Lucifer y quedan como asustados* [p.12].

⁵² En la representación carnavalesca de la pasión chamula, los *Monos* (unos Judíos o Diablos que torturaron a Cristo) organizan e intervienen en una batalla de estiércol, transfigurados en pinedistas y carrancistas (o, a su vez, en bandos que representan a México y Guatemala, respectivamente) y que concluye en un empate (Reifler 1989:120).

La acción de Bato de mentar la Cruz debilita finalmente el poder de Satanás y lo hace desaparecer. Bato revalidará, más adelante en el *parlamento*, la efectividad benéfica de esa acción; esta mención -además de un recurso literario para la predicción de la muerte redentora de Cristo, frecuente en el género, como se comentó- confirmará la eficacia que se atribuye a ese gesto en la vida cotidiana. Santiguarse o mentar a Dios se considera una medida elemental y segura de protección personal, en la prevención de enfermedades, accidentes o interferencia de presencias maléficas; por ejemplo, de aires y otros peligros que acechan especialmente en las noches o en los caminos. Aunque este gesto tiene también estas connotaciones en el catolicismo tradicional, en el contexto zapoteco estarán aún más acentuadas dada la abundancia, incluso saturación, de peligros y enemigos espirituales que, según se concibe, intervienen en la vida cotidiana.

6. Presentación de las “Pastoras”. Diálogos.

En el *parlamento*:

Entra Gila (*con una vara*); después entrarán Celidoro, Feliciano, Angelino y Herminda. Inquieren a Bato y Bras que ha sucedido y porqué están amarrados. Durante este diálogo Gila se muestra enojada por el hurto de sus huevos y Bato le denigra. Bato y Bras relatan como el Diablo los pegó y ató; revalidan la eficacia de la mención de la cruz para hacer desaparecer al Diablo. Finalmente Gila y Herminda consienten en desatarlos para que vayan a buscar leña. Salen todos de escena⁵³.

En la escenificación:

Cuando el grupo entra en escena, Bato y Bras ya se han desatado al final de la secuencia anterior en su lucha con los Diablos; aún así, todos estos pastores sostienen, de manera mecánica, el diálogo relativo a esa situación de captura y consienten en una liberación. El grupo se dispone en dos filas paralelas sobre el eje E-O, con Bato y Bras en el lado norte, dando su espalda a la *Casita*; el resto de pastores se enfrentan a ellos, en lado sur. Las niñas empuñan una vara con las que espolean a Bato y Bras en su salida del escenario, para que vayan por la leña. Salen todos de escena. A continuación las Esposas bailan un son, no acotado en el parlamento, con algunos de los Pastores.

Glosas.-

La actuación de estas “pastoras” es prácticamente nula en comparación con su protagonismo en el “auto original”; sus intervenciones (al margen de las de los personajes sagrados que intervienen en ese auto) son de las más omitidas en el *parlamento* local. La actuación de estos personajes femeninos está limitada hasta el punto de no dramatizar una

⁵³ *SALE JILA CON UNA VARA DICRIENDO: Bato, por que estas amarrado/hay, Bras que te a sucedido/BATO: Aquí un ladrón ha venido/y los dos nos ha apiporrado/y amarrado nos dejó./BRAS: Desatame Jila mia/JILA: Yo habia desatado/cuando venga apelear/en busca tuya venia/para que te fuiste a hortar/los huevos de mi cocina/BRAS: Fui por que el hambre niña/no me hacia esperar (...) HERMINDA: ¿Bato? Porque estas atado/BATO: Por que un perro mentecato/que de este monte salió/después que nós amporro/amarrados nos dejó/JILA: El cielo lo castigó/BATO: No fue el cielo el diablo fue/asi que la cruz mentea/al punto se desaparecio/HERMINDA: Ya los podemos soltar/para que vayan por la leña/BATO: Esa si que es buena seña/para que nos puedan mamar/JILA: Anda breve flójonote/vayan traerlo volando/BRAS: Jila que has perdido el juicio/si no sabemos volar/BATO: Tú que sabes ese oficio/nos los puedes enseñar/HERMINDA: Anda por la leña Bras./JILA :Anda por la leña Bato/BATO: Mira que apurada está/con esa cara de gata./SE VAN TODOS.*

acción -desatar a Bato y Bras- que está siendo expresada en el diálogo. Estos pastores, por otro lado, habían logrado, tras la lucha, desatarse por sí mismos en el episodio anterior.

Aunque breve, este pasaje es una muestra de enredos y diálogos cómicos típicos del género, que se suelen desarrollar entre parejas de campesinos o criados, casados o por casar, y que configuran, asimismo, una porción considerable del “original”. Aquí se evidencia la relación conyugal o de intimidad, entre Bato y Gila y entre Bras y Herminda apoyada, a su vez, por la actividad de *ir por leña* un emblema o metáfora habitual de los vínculos maritales o del núcleo doméstico y su distribución de tareas.

La mayoría de los vecinos, sobre todo los aficionados o involucrados en distintos grados con la Pastorela, reconocen igualmente esta relación conyugal más “canónica” entre las parejas. aún así, las niñas son comúnmente referidas como las *Esposas de los Diablos*. Estos personajes estarán en relación con otras representaciones femeninas; por ejemplo de las Malinches, a menudo consideradas también “esposas” de Moctezuma; o también como “damas” especialmente “alteradas” o distanciadas. Además, ciertos pasajes de este episodio a comentar, y algunos emblemas de las niñas, en concreto las varas (no mencionadas en el “original” y que les conferirán una particular “autoridad” o potestad desde la perspectiva local), o su indumentaria especialmente citadina, corroboran o contribuyen en una asociación de Gila y Herminda con los Diablos; quizá no tanto conyugal pero sí de una índole “personal” o moral. Una apariencia o corporalidad alterada están, en la concepción local, recíprocamente relacionadas con otras cualidades personales más anímicas. Además, la expresión pública, en este caso teatralizada, de autoridad por parte de una mujer sobre un marido o personaje masculino se puede considerar, en su exhibición, especialmente risible o propia de un “mundo al revés”.

Este diálogo, aunque sintetizado, mantiene ciertos aspectos comunes con los enredos o conflictos de parejas, tanto del “original”, como del género mexicano de pastorelas. Aún así, algunos de estos aspectos difieren de la tradición literaria hispana, aunque no tanto de la mexicanas. Las peleas y descalificaciones entre estas parejas son recurrentes en estas pastorelas, que complementaban el contenido doctrinal con una reflexión de distintas realidades sociales. Los autores de estas obras se valían de situaciones cotidianas, modismos populares y tipos de habla según regiones, grupos sociales y étnicos para dotar a estos personajes y a sus situaciones de realismo y comicidad⁵⁴. Las pastorelas desarrollaron especialmente estas facetas en un retrato del México rural y mestizo; ciertos insultos y agravios, particularmente los intercambiados entre Bato y Gila, aparecen de manera recurrente en el género⁵⁵. Sin embargo, las descalificaciones que estos dos personajes se dirigen en este episodio deben ser ulteriormente enmarcados dentro del contexto local:

Por un lado, la interpretación literal, que Bato hace de la capacidad de Gila para “volar” estaría, tanto en una tradición literaria, pero sobre todo en la local, asociada a la

⁵⁴ Por ejemplo, del uso del sayagués, como estereotipo de lengua rústica hispana, después de un habla típica de los “negros”, a la que seguiría, ya en México, la de unos “indios” o mestizos rurales.

⁵⁵ Raffi-Beraud (en Aracil, ed. 2004:41) ilustra el proceso de popularización y vulgarización de las pastorelas en México hasta principios del siglo XIX y del predominio de pasajes chuscos, incluso groseros, aderezados con modismos y un habla chocarrera y cotidiana; menciona también un pasaje de la obra de Lizardi, en el que Gila tacha a Bato de “perro cara de águila” y éste llama a Gila “cara de rata” y “cara de ratón”, entre otros insultos.

“brujería”; algunos de sus practicantes estarían, a su vez, soslayada o directamente evocados en otros personajes de danzas mesoamericanas, como se viene mostrando. En este contexto etnográfico o cultura local, con todo, esta aptitud prodigiosa no está, como se verá, exclusivamente asociada a ese *oficio*, sino que está también atribuida también a distintos seres semi-sagrados o entidades anímicas, no siempre “maléficos”⁵⁶.

Pero es, sobre todo, la “autoritaria” actitud escénica de las Esposas y la alusión a la *cara de gata* de Gila –que aparece también en el “original”- lo que más cuestionaría una integridad personal, incluso moral, de estos personajes desde una perspectiva local, contribuyendo en una representación, soslayada, de sus cualidades esencialmente “alteradas” o “carnavalescas”. El “rostro” (en algunas expresiones zapotecas es incluso sinónimo de “nombre” propio o personal) es un contenedor, de carácter más metonímico que metafórico, de las cualidades morales de una persona; al equiparar el rostro de Gila al de una gata se puede estar aludiendo, bien a su “alter ego” espiritual, bien a su capacidad (o también técnica esotérica) de transfiguración en animal. Como se ha planteado (cap. 2), las diferencias entre estas capacidades o idiosincrasias, bien como aptitudes esotéricas o bien como esencias anímicas, son intrincadas y difíciles establecer, en función de los distintos tipos de transformistas y de sus connotaciones; o también entre distintos sectores de la población. Estos atributos serían concernientes al sujeto pero no siempre estarían asociadas a una noción “única” de la persona⁵⁷.

El comportamiento insultante de los pastores –especialmente de Bato-, así como esa actitud dominante por parte de las Esposas en su espoleo y manejo de la vara, se puede considerar, en ambos casos, como poco normativo (y por tanto, risible). Este comportamiento resulta aún más llamativo y “extrañado” en el caso de las Esposas, que las vinculará con ese ámbito espiritual alterado, en el que son igualmente representadas, no sólo cómo autoritarias, sino como específicamente arrogadas de una capacidad de mando y decisión. Estos órganos de gobierno o cabildos “anímicos” (y, de hecho, invertidos, en los que las mujeres hablan y mandan) se considera tienen, sin embargo, profundas y directas consecuencias en la vida cotidiana y en el destino de las comunidades, al menos en esta Sierra.

7. Episodio final o camino a Belén. Diálogos, comensalidad, confrontación con los Diablos y “adoración”.

⁵⁶ Mágico, por ejemplo, alude y escenifica en los Moros a unos demonios que *en avión despoblarán el infierno*; sus semejantes, por ejemplo, los Negros en los Altos de Chipas, también están dotados de capas y similares aptitudes motoras. En la Sierra, como se verá algunos *gwzha'* voladores (i.e., zopilotes) resultan no sólo amigables, sino específicamente benéficos (águilas, rayos). Pero, sobre todo, ciertos niños semi-sagrados de la comunidad (los *Yi' bdao'*), tienen también capacidad para volar (transformados en centella) y son benéficos (proporcionan riqueza o bienestar).

⁵⁷ Como se ha comentado el burro, el zopilote y otras aves parecen ser transfiguraciones predominantemente masculinas, mientras que gatos y felinos se suelen asociar más con mujeres. Por otro lado, esta capacidad de discernimiento facial o reconocimiento a través del rostro de esta “identidad multiplicada” suele establecerse entre semejantes o miembros de una misma comunidad, ya sea ésta la “profesional” o de brujos, o bien la “anímica” o de un conjunto más general de personas “alteradas”. Una atribución en público de estos caracteres se consideraría sumamente ultrajante o avergonzante para la persona a la que se le descubren (implicaría por tanto que Bato posiblemente también lo es) y puede llegar a conducir a la enfermedad o a la muerte.

En el *parlamento*:

- a. Todos los Pastores, en camino, hacen un alto para cenar. Salen Gila y Herminda con una cazuela *de migas*. Mientras todos comen, Feliciano detecta la estrella. Entra el Ángel con una vela anunciando el nacimiento de Dios⁵⁸.
- b. Los Pastores emprenden la marcha hacia Belén pero un *león* (y *lobo*) les tapa el camino. Entra el Ángel, identificado como Miguel en el diálogo, armado esta vez con una espada. Se enfrenta a Lucifer en un diálogo amenazador -que evoca versos del canto inicial del *parlamento*- conminándolo a volver al abismo⁵⁹.
- c. Los Pastores llegan al portal; cada uno ofrece al Niño un discurso de alabanzas, en el que se mencionan también las distintas ofrendas o regalos que le hacen (ropas, dulces, un carnero). Estos discursos se intercalan con un canto navideño que celebra la Nochebuena⁶⁰.

En la escenificación:

- a. Cuando comienza esta secuencia ya está anocheciendo. El público adulto queda algo retirado del escenario mientras que numerosos jóvenes y niños se agolpan en torno al telón. Los actores sacan de la *Casita* dos bancos largos, platos y una gran mesa de madera que disponen frente al telón en el eje E-O. Los Pastores entran en fila: Gila y Herminda, en ultimo lugar, cargan una cazuela con un guisado y tortillas. Todos se sientan a la mesa y proceden a comer. Los Pastores intercambian sus diálogos sentados a la mesa, poniéndose en pie para entonar por turnos su discurso; durante este diálogo se aperciben de la estrella (*FELICIANO: Alcen las caras pastores/y vereis descolgar estrella. BRAS: Querrán también cenar en ella/con nosotros los pastores*). Mientras, los Diablos pululan a su alrededor y los interfieren; también molestan y se burlan de algunos espectadores. En esta escena, en particular, los Diablos atraen hacia la mesa a unos vecinos vulnerables o ebrios, de los que se burlan; los conminan a sentarse y a participar de la comida y de unas cervezas, integrándolos en la pantomima.

⁵⁸ *BATO: Buen trabajo es caminar/con tan riguroso estio/ya el estómago mio/nomás por tragar./ANGELINO:*

Son crecidos los rigores/con que nos molesta el frio,/ya me acaba el frio estio/pararemos aquí pastores. (...) «SALÉ JILÁ»: Sácala a la caldera/y que lindamente huele/el César su mayor/puede venir a comer/las migas que dentro vienen./HERMINDA: Sienten en Juicios villanos/que para todos habrá,/cenando con igualdad/todos juntos como hermanos./ANGELINO: Bato y Bras parecen potros./HERMINDA: Coman despacio jumentos. (...) FELICIANO: Alcen las caras pastores/y vereis descolgar estrella./BRAS: Querrán también cenar en ella,/con nosotros los pastores /ANGELINO: Que suave y dulce instrumento/el aire viene rompiendo/BATO: Parece que está haciendo/el cielo un casamiento./«SALÉ ANGEL CON UNA VELA»: Granadero venturoso/volved a cobrar el aliento,/no los contenga el contento/para que soy más dichoso/sabed que Dios ha nacido (...) allá vereis en el portal/a que es autor celestial/a que es la inmersa grandeza./«SE VA EL ANGEL»

⁵⁹ *«BATO VOLTEA LA CARA: ¿Qué ya se fué pastores?/BRAS: Ojalá que no se fuera/adivine que Angel era/cuando vi su resplandor/BATO: Que linda cara tenía/que bonito era el güerito/según cuando fué Bato/cuando fué chiquitito./CILVIO: Pastores y pastores/vamos a Belén/a ver a Maria/y el niño también (...)ANGELINO: Imposible es caminar/ni seguir nuestro destino./Un león esta en el camino/Que no nos deja de pasar./BRAS: Que animal tan matalofe/colera me provoca/BATO: Haber que tiene en la boca/hay, que agarre el garrote. /HERMINDA: Este lobo nos maltrata/como hemos de ir a Belén/el nos priva nuestro bien/conviten los pastores. /TODOS: Hay, pastor que nos mata/«SALÉ ANGEL CON UNA ESPADA»: Aparta bruto infernal/no quiero que tus errores/ni estorbes a los pastores/en cosa tan principal./No sabes que mi poder/siempre los ha de amparar./no les podrás estorbar/ni lograrás tu intento/ni tu astucia intercadente/acto de aquí vil serpiente/fuera, fuera, cruel tragón./LUCIFER: Eres para mi terrible/siempre me das cruel la guerra. ANGEL: Cierra esa boca infernal/anda metete en tu abismo/si no mires que yo mismo/ha fuerza te hago bajar/LUCIFER: Deja Miguel valentia/son muchas las fuerzas mias/¿Quién como yo en mi poder?/ANGEL: ¿Quién como Dios puede ser?. CANTO (...).*

⁶⁰ Este es uno de los cantos entonados previamente en los altares domésticos y acompañados del tambor. *CANTO: Esta si que es la noche buena/en que nace el niño Dios/esta si que es la noche buena/esta si que las otras no.*

Mientras transcurre esa cena y las burlas sale el Ángel con una vela. Antes de presentarse ante los Pastores, el Ángel deambula por los alrededores, en un escenario ampliado; va precedido de Satanás, que va marcando o trazando con su carrizo en el suelo su recorrido. Tras ese deambular errático, el Ángel se presenta ante la mesa y anuncia el nacimiento de Dios a los Pastores en pie.

- b. Los Diablos se llevan la mesa al interior de la *Casita*. Mientras Lucifer dilata sus burlas e improvisaciones, Satanás “saca de escena” al Ángel, a quien guía errático con su vara o precede por los alrededores del escenario. Los Pastores quedan dispuestos en dos filas paralelas frente al espacio que ha dejado la mesa o *camino* que interceptará Satanás o el *león*. Lucifer y el Ángel, esta vez armado con una espada, regresan a esta área entre las filas; aquí sostienen su breve pero belicoso diálogo. El intercambio concluye con un arrebató de Lucifer, que levanta en alzas al Ángel y se lo lleva lejos del escenario.
- c. El Ángel, nuevamente liberado, regresa al centro del “camino”. Satanás reaparece en escena con el tambor para acompañar a la Banda en el siguiente pasaje de cantos sobre la Nochebuena. En esta actuación, los villancicos – los mismos previamente entonados en los altares domésticos, también con tambor-, se acompañan de música de banda. Una frase musical o estribillo reiterativo del canto, se intercala entre cada uno de los discursos individuales de los Pastores en alabanza y adoración al Niño. Pastores y Esposas, forman un corro en torno al Ángel; giran con paso pausado contra reloj, al son de la música y el tambor, mientras levantan e inclinan levemente sus sombreros (como saludando). Al fin de cada estribillo, los Pastores y las niñas salen por turnos del círculo, corriendo hacia el portón de la iglesia y de regreso, al tiempo que enuncian en esa carrera su discurso de adoración. A lo largo de estas carreras parlamentada, cada uno de los Pastores y las niñas son embestidos por los Diablos, que los azotan, a veces muy violentamente, con las grandes ramas de pino. Mientras, el Ángel permanecerá, en todo momento, en el centro del corro, rodeado por los demás.

Culminados estos ocho turnos de carreras y alabanzas al Niño, los Pastores concluyen su actuación con una vuelta final en corro, invirtiendo el sentido de la marcha, para regresar en fila ordenada, con el ángel en último lugar, al interior de la *Casita*. Los Diablos pululan e improvisan algunas bromas y carreras más en los alrededores del portón, para desaparecer finalmente entre las calles o en la *Casita*. Finalizada la representación pública de la Pastorela, todos los actores y colaboradores se desplazarán, en procesión con la Banda, a la casa de una de las dos Esposas a quien corresponde ofrecer el convite tras esta jornada completa de representación, ya sea del 25 de diciembre o del 1º de enero.

Glosas.-

Como se comentó, varios contenidos doctrinales se desarrollan en este género durante las “caminatas”, hacia Belén (metáfora literaria del “camino de la vida”). Gran parte de la acción de este episodio se desarrolla en esa marcha, aunque más precisamente en un alto que los Pastores hacen para cenar y que, en este caso, se escenifica en torno a una gran mesa. El *parlamento*, sin embargo, no menciona ninguna mesa (tampoco el “original”); aunque sí la provisión de viandas por parte de las Esposas que, en este contexto se lleva a un máximo de veracidad: como se comentó, esta simulación pormenorizada de

comensalidad, con alimentos reales, queda a cargo de las niñas o de sus madres, que se turnan en la preparación de las tortillas y del guiso o mole que se sirve en el escenario, además de en los subsiguientes convites en sus casas. El eje este-oeste en el que se dispone la mesa también es significativo; pero, sobre todo, la acción que se desarrolla en esta mesa podría considerarse otro ejemplo de duplicación o “replicación” invertida⁶¹.

Algunas de las acciones socialmente más reprobables o transgresoras de la actuación de los Diablos, como es el abuso de esos espectadores especialmente vulnerables, se desarrolla también en torno a esta mesa en cuya acción tratan de interferir o interrumpir. El diálogo entre los Pastores y Pastoras se desarrolla durante esta representación de una cena, en la que tiene lugar también la aparición de *la Estrella* y la anunciación del Ángel. (Esta escena podría emular también una “Última Cena” dado que estos personajes, los *Pastorelas*, son también considerados unos *discípulos* de Cristo)

A pesar de su aspecto frágil y precario, el Ángel cumple un papel estructural, también en el género, como opositor al Diablo. Pero este Ángel podría resultar aún más crucial en otro sentido o en un significado más global de la representación. Además de “anunciar” el nacimiento de Dios, el Ángel se enfrenta a Lucifer, con quien mantiene un escueto pero belicoso diálogo; con su pequeño tamaño el Ángel queda, sin embargo, subsumido por la magnitud de la presencia del Diablo. A diferencia del *parlamento* y de la tradición literaria -pero no de la tradición oral local- este Diablo no queda explícitamente expulsado o definitivamente derrotado. No sólo no se dramatiza una lucha entre los dos personajes (sólo expresada en el breve diálogo y por la espada) sino que ésta queda anulada, cuando no superada, por el gesto absoluto de Lucifer que se lleva en volandas al Ángel fuera del escenario. Como se afirma en la tradición oral relativa a este suceso (ver cap.2), de este enfrentamiento cósmico o entre entidades sagradas, Lucifer y Dios (personificado o delegado en este caso por el Ángel), deriva la propagación de unas legiones diabólicas por el “mundo” (es decir, de un tipo de *gwzha'*, en sus encarnaciones malévolas, con especial capacidad de injerencia y desorden en la vida cotidiana.)

A pesar de la preponderancia de Lucifer, el diminuto Ángel, regresa al corro para constituir el centro de la coordinación cantada y discursiva en la que se alude al “Niño”. Esta disposición en corro, en torno a este personaje no se indica en ningún texto. Por otro lado, algunas de las frases que los Pastores dirigen al Ángel en esta escenificación están específicamente dedicadas en el “original” al “Niño Dios”, durante la adoración en el portal (el *güerito* referido por Bato). Pero, sobre todo, en esta secuencia, se puede afirmar que es el Ángel quien constituye, escénicamente, el objeto de las acciones y discursos respetuosos: la inclinación de sombreros, los cantos, las carreras epicéntricas, así como la serie de discursos de “adoración” dedicados al Niño Dios, cuya imagen, sin embargo, está ausente o desplazada del escenario (en los altares domésticos y en el interior de la iglesia).

⁶¹ El eje este-oeste en el que se dispone la mesa es el opuesto a la orientación norte-sur, recurrente en las salas municipales. Este eje predominante, por oposición al norte-sur de las bélicas, aparece no sólo en la disposición de danzas carnales sino en sus “re-presentaciones” de comensalidad, también entorno a largas mesas, como se verá igualmente en el caso de los Viejos del Valle. Este episodio también se comparará con ciertas reuniones de los *gwzha'* -o de unas de sus personificaciones, en particular, los *da' gorha gwzha'* (o *da' gole gozha'* en ZZ) o *difuntos viejos gwzha'* -, celebradas entorno a mesas, en las que toman decisiones trascendentes para el futuro de la comunidad, como es una elección previa de las autoridades o de los destinos personales. Éstas tiene también como particularidad, por oposición a las asambleas “reales”, una activa participación de mujeres.

La hoguera que se prende en uno de los preámbulos nocturnos, precisamente en la noche del 31 de diciembre, así como los azotes a los Pastores con las ramas de pino, recuerdan ciertas acciones que aparecen en otras danzas carnalescas mesoamericanas. Podrían compartir, asimismo, la interpretación que de ellas se ha ofrecido en esos contextos, como acción purificadoras, de regreso al orden⁶².

En este caso, además de la transición anual y del cambio político, se expresa también otro conflicto o periodo de incertidumbre en un ámbito simbólico o espiritual, derivado del nacimiento del Niño en circunstancias precarias o amenazantes para sus permanencia. Este periodo de conflicto o desorden “anímico” se refleja en el periodo de representación de la Pastorela o en la noción de ese “Bélen” *de ruido*, que se activa en la comunidad o se lleva a un nivel social desde la noche del 24 de diciembre hasta el 1º de enero, cuando el Niño es *levantado*, restablecido o incluso “liberado” (al igual que el Ángel de su “rpto” escénico) del desorden o jurisdicción maligna de los Diablos. Paralelamente, el orden social quedará de igual modo restablecido tras la renovación o investidura de los nuevos cargos.

Una interpretación del Ángel como Niño Dios cobra aún más peso si se compara a los Diablos con una clase particular de “brujos”: *los que atrapan con el carrizo*. Estos vecinos malévolos se caracterizan por perseguir y apresar a los *yi' bdao* (*Yi'*, lumbre, fuego, luz; *bdao'*, niño; también en ZZ y ZY) en sus vuelos nocturnos. Estos niños excepcionales, pero de destinos precarios, están dotados de la capacidad para transformarse en “centellas”, encuentran y proveen de tesoros y bienestar a sus allegados (ver cap. 2). Los Diablos resultarían así similares a otros “ladrones” mesoamericanos del fuego⁶³. Los primeros días tras el nacimiento del Niño Dios, están marcados por la misma precariedad que amenaza la vida de estos niños sagrados o sacralizados; la *levantada* de éste, en los altares domésticos o de la iglesia, coincidiría además con el encendido de la hoguera en el atrio. La evasión del Ángel de un rpto y agresión por parte de los Diablos, así como su protagonismo escénico en la secuencia del corro, correspondiente a un “adoración” canónica, simbolizaría asimismo un regreso de la luz y el fuego tras estos días funestos, augurando bienestar y prosperidad a la comunidad. Del mismo modo, el periodo de tránsito político y de desorden, desplegado en un contexto social y no sólo de “ficción” por los Diablos, concluye con la entrada del año y la reposición de las Autoridades en sus nuevos cargos de servicio al pueblo. Estos funcionarios estarán igualmente dotados de un potencial o arresto vital considerado igualmente sagrado, pero que sólo tras su actuación anual se revelará o podrá determinar como predominantemente maléfico o benéfico para la comunidad que queda a su cargo.

Finalmente cabe mencionar que estas “levantadas” a ciertos personajes serán también episodios cruciales en otras danzas a comentar, como el Huenche-Nene y los Viejos del Valle; incluso también en su versión chusca o “invertida” en el alzamiento del Hijo del

⁶² La pasión carnalesca de Chamula, Chiapas, culmina con un tránsito sobre un “camino” de ascuas o “senda de Dios” y de un periodo de desorden social a otro de orden (Reifler 1986:121). En la región yaqui y mayo los “fariseos” son similarmente azotados con ramas a su salida del templo el sábado de Gloria (Bonfiglioli 1995:111). En muchas de estas danzas también se realiza, como se comentó, un tránsito de la oscuridad al fuego, de la música “mala”, a veces de tambor, a la “buena” o habitual, que en este caso estaría expresada por el acompañamiento del canto por la banda, hasta ahora sólo acompañado en estos días con el tambor.

⁶³ Estos “ladrones”, además, suelen tomar la forma de viejos o de diversos animales de carácter especialmente fétido, transgresor o hipersexual, como muestra Olivier (1995) quien ilustra también similares antecedentes prehispánicos correlativos a algunos ejemplos etnográficos.

Rey Judío en la Danza de Santiago. La interpretación, más bien una encarnación, de esos papeles por niños confirma no sólo su paralelismo con “adoraciones” de género teatral, sino también una proyección de aspectos sagrados en los niños (o en alguna de sus facetas personales) que los protagonizan.

Capítulo 7. La Pastorela y su puesta en escena expandida

7.1 Puesta en escena expandida de la Pastorela y su periodo ritual.



Fotos 1 y 2. Las Posadas: Circuito de los Santos Peregrinos (San José y la Virgen) en los Altares Domésticos, acompañados por público y músicos.



Fotos 3 y 3bis. Altar doméstico decorado para recibir y cantar a los Santos Peregrinos



Foto 4. “Levantada” y “vestido” del Niño Dios en los Altares Domésticos el 31 de Diciembre.



Foto 4bis. Presentación de los Nuevos Cargos el 1º de Enero, ante el palacio municipal y frente a los ciudadanos. Diálogo formalizado entre el Representante de las Autoridades (o del Pueblo, primero en la fila) y el Representante del Consejo de Ancianos (con sarape, de espaldas).



Foto 5. Presentación de los Nuevos Cargos en casa del Presidente, antes de la celebración o su primer banquete como *cabildo*. Presidente y Síndico llevan azucenas o gladiolos blancos y los Mayores sus varas



Fotos 6 y 7. Presentación de los Nuevos Cargos y de sus Esposas en un contexto semi-público. Abrazo de las Esposas del Síndico y Presidente y saludo del resto de familiares y principales.



Foto 8. Primer baile del Presidente con su Esposa y otros familiares.



Foto 9 y 10. Llegada de los Diablos a casa del Presidente y baile con sus familiares.



Foto 11 y 11bis. Celebración en casa del Síndico. Baile de los Diablos con los familiares de éste.



Foto 12. Los Diablos bromean y molestan a los invitados en las celebraciones.

7.2. Escenificación de la Pastorela en el atrio.



Fotos 1, 2 y 2bis. Presentación de un furibundo Lucifer (con cornamenta doble), siempre secundado por Satanás y viceversa. Ambos manejan un carrizo largo. Nótese la rotulación del telón: San Miguel, con espada y balanza, derrotando al Diablo.



3. Presentación de los Pastores (Silvio, Celidoro y Bato) ante la Casita de Pastorela. Nótese la indumentaria acatrinada de los Pastores (camisa blanca, paliacate rojo al cuello, y pantalón negro). Y la de Bato (a veces también de Bras) aún más urbana y oscura.



4 y 5. Presentación de Bato y de Bras (que ha perdido su burra). Durante los diálogos, los dos Pastores son constantemente interferidos y agredidos por los Diablos.



Foto 6. Bato se esconde para comer los huevos robados a Gila.



Foto 7



Fotos 7, 8 y 9 Los Diablos agraden y acosan a Bato mientras recita y come los huevos.



Foto 10. Lucifer y Satanás atan a dos pastores, con los que luchan enlazados.



Foto 11. Baile de las Esposas con los Diablos; también con los pastores. Angelino, en la imagen, celebra bailando la boda de María y José.



Foto 12. Intervención de las Pastoras. Gila azuza a Bato con una vara.



Foto 13. Llegada del Ángel, con un vela, precedido y guiado con la vara de carrizo por Lucifer.



Foto 17. Anunciación del Nacimiento del Niño Dios: “se descuelga una Estrella”. (El ángel es “sacado” de la escena por uno de los Diablos).



Foto 18. La mesa se retira y se abre el “camino” (a Belén). Llego el Ángel, ahora con una espada, siempre precedido y guiado, por uno de los Diablos.



Foto 19. El Ángel, ahora con una espada, se enfrenta a los Diablos.



Foto 20. Lucifer “rapta” y se lleva en volandas al Ángel.



Foto 21. El Ángel regresa y es “adorado” por los Pastores en un corro



Foto 22. Los Pastores adoran al Ángel y al Niño Dios (en el altar de la iglesia) mientras corren del corro hacia el portón de la iglesia. Al mismo tiempo son azotados con pino por los Diablos.

Capítulo 8

Viejos y Alter-identidad **Otras Danzas Carnavalescas en la Sierra**

Dentro del repertorio de danzas y representaciones de San Juan, además de la Pastorela (que tiene, aún así, aspectos propios de las “bélicas”, como la estructura antagónica, los parlamentos en castellano, la temática evangelizadora, etc.), destaca un conjunto de Danzas de Viejos que se podrán considerar como específicamente “carnavalescas”. Estas danzas se podrán perfilar, además, como paradigmáticas de un tipo de teatralidad zapoteca; más bien, de una anti-teatralidad, en conexión con distintas realidades y de ruptura con un carácter simbólico o “representativo”, en favor de otro más “performativo” y específicamente ritual.

Además de este subconjunto protagonizado por “Viejos”, en toda esta Sierra, existe también otro gran conjunto de danzas carnalescas basadas en la “alteridad”. Son de tópicos diversos, en continua innovación, revisión o regeneración. A veces surgen por iniciativa de grupos o maestros particulares. O también se renuevan a partir de variaciones vecinas, más o menos tradicionales. Muchas se conocen y algunas se intercambian entre pueblos a través de las peregrinaciones por las fiestas o a través de gozonas.

Además de las múltiples variables de Viejos y también unas de Negros a comentar, entre éstas se contarían algunas de animales (Tigres, Ratones, etc.) y las que representan a pueblos vecinos, Mixes, Tehuanos, Chinantecos, unos Catrines (a veces caracterizados como Rubios, Marqueses o sólo como Cristianos, pero también como Caporales o Cuerudos, con rasgos diabólicos). Hay otras, algunas recientes, sobre distintos oficios, personajes televisivos o estilos de vestir (de Payasitos, de Cantinflas, de hippies o Mechudos, de mujeres modernas o de Minifaldas, de Piratas, Meseros, Políticos, etc. incluso una de Antropólogos que, se dice, ha sido presentada en Yalálag). También hay unas de Salvajes, personificados como Monos.

A pesar de su aparente variabilidad, muchas de estas danzas y de sus personajes revelarán, sin embargo, una conexión, simbólica o emblemática, con la figura de los Viejos, especialmente en algunos de sus rasgos extrañados o excéntricos, que se podrán considerar, en un modo a analizar, como “diabólicos”. De hecho, este estereotipo de los Viejos se podría segmentar o diferenciar en una vertiente más acorde a modelos convencionales o idealizados (incluso, ya, folklorizados) de viejos *decentes*; y otra más deformada o particularmente extrañada de *viejos feos*, *huenches* o *Malviejos*, a menudo extravagantes o estrafularios, pero también acatrinados o charros. Con todo, esta clasificación, como otros aspectos de las danzas zapotecas o sus bandos no es categórica y se podrán apreciar múltiples “infiltraciones” entre estos tipos, personajes y danzas.

Los Viejos protagonizan muchas danzas zapotecas y mesoamericanas, como se puede comprobar históricamente y en un territorio etnográfico muy expandido (ver Reifler 1986: cap. IX). Asimismo éstos pueden intervenir como secundarios infiltrados en otras representaciones, habitualmente en parejas y, a menudo, en danzas bélicas o del tema de Conquista, como se vio en el caso de las Malinches y en algunas versiones de la Pluma¹. Esta “infiltración” puede llegar a ser más que un contrapunto cómico, confirmando, no sólo a esas danzas sino al contexto o periodo que las enmarca, toda una nueva simbología y función, como se verá en alguno de los casos siguientes.

De hecho, estos personajes mesoamericanos de los Viejos aparecen frecuentemente vinculados al ciclo de la vida de Cristo y a sus dramatizaciones, como ya se comentó en el caso de algunas pastorelas y de unas versiones —especialmente chuscas o carnalescas— de la Pasión o de la Navidad. Se volverán sobre esos ejemplos ya reseñados y se compararán con otros de esta área zapoteca².

En esta Sierra, como se verá, varios de estos Viejos no sólo se asocian explícitamente con la Navidad; sino que algunos lo hacen, más específicamente y en una variantes híbridas, con las “dramatizaciones” propias de ese periodo, como son las Pastorelas. Así, por ejemplo, en el *Gul Bat*, una representación de varios pueblos de esta comarca, los “pastores” Bato y Gila aparecen personificados como parejas de Viejos. Se verán también otras en las que intervienen como Abuelos o Huenches de un “Nene” sacralizado. Esto permitirá re-enmarcar la figura de los Viejos en muchas danzas y representaciones, algunas explícita o tangencialmente vinculadas con la vida de Cristo u otros santos. Pero, sobre todo, permitirá proponer nuevas interpretaciones a cerca de la Navidad (también de la Pasión), no sólo como acontecimiento mitológico, si no como específicamente “dramático” y “dramatizable”; e incluso como un ritual, no sólo cosmológico o de ciclo anual, sino también de vida y social con otras implicaciones etnográficas y conexiones con la vida cotidiana en estas comunidades.

Estos Viejos tiene también una presencia colateral, aunque siempre influyente, en otras danzas locales y regionales, según se les vio, a menudo disimulados como Campos o secundarios: los “negros”, siempre “ancestrales” de la Pluma o de los Moros; o, más abiertamente, como el Abuelo acatrinado y eje de la Danza de Malinches. De hecho, su presencia en esta última danza (o *Coloquio*) podría conferir a esa representación un carácter más carnalesco que bélico; pero sobre todo de “gestación cosmológica”, como siempre tienen estos ciclos mesoamericanos de Navidad o Semana Santa, a menudo interpretados, además, como conflictos. Esta Danza de Malinches, mantendría igualmente una reciprocidad entre aspectos mitológicos y mundanos; recordar por ejemplo sus pasajes de “bautismo” y, sobre todo, el “desposorio” entre los niños, es decir, entre *Planetas* y *Estrellas*. Todas estas conexiones entre los personajes de las danzas permitirán establecer interpretaciones mutuas entre estas representaciones, sobre todo, dentro de una comarca, incluso entre regiones vecinas, entre las que existen indudables influencias y diálogos. Así, estas danzas de la Sierra permitirán también iluminar aspectos de los Viejos del Valle, aún estando aquellos, más vinculados al periodo y celebraciones de Semana Santa.

¹ Ver los abuelos de la versión de Coyotepec en el Valle o la siguiente danza de *Nigora*; así como su presencia danzas de Sudamérica y hasta Nuevo México, por ejemplo, en la versión de Conquista de los pueblo (Harris, 2004:241-242).

² Parsons (1936:251-255), Aracil (2004), Reifler (1986:cap.II), etc..

Además de esos Campos, ya sean negros o acatrinados, pero siempre ancestrales, otros bandos al completo podrán ser también enmarcados en una similar “alter-identificación”³. Así, por ejemplo, los Judíos, si bien no son, estrictamente, unos “pre-zapotecos”, si pueden ser considerados una pre-humanidad o propios de otra era; y, al igual que los *Malviejos* de la versión chusca de la Pasión del Valle presentada por Parsons (1936:251-5), éstos resultan cruciales en el rapto y “levantamiento” de un niño, en ese caso el Hijo del Rey Judío, con las resonancias cosmológicas que esto conllevar, en comparación, sobre todo, a otras versiones o dramatizaciones menos “invertidas”.

Por otro lado, las vestiduras estrafalarias de algunos bandos, a menudo Indios (con pieles de animales, faldas, trajes de plumas, flecos, etc.) podrían estar en una relación, también de ancestralidad, con otras indumentarias, a menudo fachosas de los Viejos (pijamas, overoles, sacos y cueros), en particular con el tejido de ixtle o costal con que aún se presentan en algunas versiones. Este traje preservaría similares connotaciones epidérmicas y genealógicas que tiene en otros lugares de Mesoamérica, como se comentará. Aquí también, por ejemplo, un superlativo de viejo se expresa con el término *yid ZZ*, pellejo o cuero (*bennë golhe yid ZY*, *persona muy vieja*). Por otro lado, un eufemismo local del Diablo es también el de *Cuerudo*.

Una particularidad de estas representaciones extrañadas, pero siempre en esa relación de “alter-identidad”, sería, pues, que no reflejan únicamente a pueblos o gentes “excéntricas”, sus pleitos, sus costumbres o rasgos asociales, animalescos o antiestéticos; sino que pretenden evidenciar o recordar lo que les une a ellos, en un modo incluso “constitutivo”. O más precisamente, pretenden reflejar lo que de ellos hay en uno mismo, quizá en un modo “espiritual”, o incluso “sacralizado”.

Estas danzas carnavalescas se caracterizan por una representación de la “otredad” y sus dilemas, no tanto derivada de un antagonismo bélico, histórico o religioso, como el de la Conquista o una evangelización forzada; ni tampoco, de manera exclusiva, de una problemática más contemporánea, como la que la emigración acarrea a las comunidades locales y de destino. Sino que estas danzas reflexionan acerca de un conflicto más íntimo o ético, incluso intrínseco y, sobre todo, etiológico y ontológico.

En estas danzas predomina una representación explícita de la “otredad”; pero es, sobre todo, una otredad interior o interna que está, paradójicamente, en conexión con los propios antepasados o con esencias constitutivas, precisamente, de los aspectos más genuinos o primigenios, también sacralizados, de la persona y en función de su concepción local. Por otro lado la continua proyección de un modelo genealógico en estas danzas incidirá no tanto en el pasado, sino en la configuración de una identidad presente y de las generaciones futuras.

En este juego de espejos invertidos se revela como la “otredad”, está siempre vinculada con un fino pero resistente hilo a la constitución de una identidad local, incluso a la personal, en alguna de las distintas facetas que se han comentado en la Introducción. Como se revelará en las danzas carnavalescas y se ha visto en las bélicas, no hay un único bando que represente de manera precisa una identidad local, sino que todos Aztecas, Malinches,

³ Término de Gutiérrez Estévez (2006:31) en relación a un estilo amerindio de construcción de la identidad y que será retomado aquí para expresar la particular relación de extrañeza e identidad emocional que los actores zapotecos recrean y establecen con muchos de sus personajes.

Moros, Apaches, Catrines, Españoles, Cristianos, incluso Judíos, lo hacen en la medida que son propios y ajenos a un mismo tiempo y siempre en conflicto. El “antagonismo carnavalesco”, al igual que el bélico, aparentemente entreverado de paradojas, estará aún más basado en una concepción de la acción y la actuación, cotidiana y ceremonial, como “desdoblada”, en unas realidades diferenciadas, pero siempre interconectadas en las que se indagará.

Como rasgos generales cabe destacar que estas representaciones carnavalescas se desarrollan, como se verá también en el Valle, primordialmente en zapoteco o con un uso, siempre contrastado, del castellano, a veces en forma de cantos. A la recitación parlamentada de las bélicas se opone un discurso en zapoteco, también especial, con juegos de palabras, “improvisaciones” o una recreación chusca del lenguaje ceremonial y de sus gestos. Este tipo de discurso, esencialmente en zapoteco, se combinará o contrastará también con la enfática mudez, a veces ininteligibilidad, de otros personajes participantes. Sin embargo, aún en estos contextos comunitarios con porcentajes elevados de hablantes indígenas, estas danzas y sus discursos, estarían adquiriendo unas nuevas connotaciones a analizar, según se generaliza el uso del castellano, una emigración masiva, así como los efectos de los medios y de distintas políticas educativas y culturales.

Como ya se ha sugerido en el caso de los Diablos, con su uso trasgresor del lenguaje y con una proyección de la acción teatral en el presente, estas danzas y sus personajes no sólo evocan una realidad mítica o ritual, sino que la actualizan. De hecho, también estos Viejos, aún como representaciones “alteradas” de unos antepasados, siguen unas secuencia genealógicas, y guardan una especial relación con esos Diablos o sus equivalentes (Negros o Catrines entre otros casos) del repertorio local e incluso regional, ya sea por su posición o papel estructural en la trama, o bien, por su particular uso del lenguaje y otros códigos, musicales, gestuales, dramáticos, de idioma o, incluso, por una ausencia de “habla”, como la que denota a los Judíos u a otros campos.

La teatralidad, a diferencia de la narrativa, con sus posibilidades para presentar simultáneamente múltiples planos, códigos, emblemas o escenas, de manera paralela o cruzadas, permite también esa representación intersectada de distintos tiempos y “realidades”, como sería una evocación del pasado, su actualización en el presente, incluso una invocación previsible o futura. Pero esta teatralidad también representa dimensiones “duplicadas” o reflejadas, de la “persona” o de los “personajes”, en distintos ámbitos, no sólo espaciales o temporales sino sociales, incluso “míticos”, que vinculan a estos actores con unos ancestros y otros seres, primordiales o sagrados y además, como se verá, en un modo más metonímico que metafórico.

1. La Danza del *Huenche-Viejo* o de *Sombrerudos*.-

Esta Danza, coreografiada a partir de dos filas, está interpretada en San Juan por diez adultos varones o *Huenches* vestidos en modos estrafalarios. También se les considera unos *Malviejos*. Les acompaña otro varón o *María Rosita*, un personaje que aparecerá también en otras danzas a comentar. Éste va vestido con la indumentaria tradicional femenina y una máscara catrina. Como en otras danzas locales (pero a diferencia de los Malinches, de la Pastorela o el Huenche-Nene) no participan mujeres, relegadas de las más específicamente carnavalescas, quizá de una manera enfática (*no cabe que una mujer ya grande baile*), como ocurre en otras regiones⁴

Los Viejos llevan enormes sombreros, con tela de costal o ixtle y armados sobre carrizos. Visten ropas muy holgadas, de colores brillantes y diseños llamativos: pantalones anchos de pijama, camisas a cuadros o rayas, camisetas publicitarias, overoles y calcetines deportivos bajo sus huaraches. Usan pesadas máscaras de madera pintada, con grandes rasgos, ojos muy abiertos, bocas sonrientes y algunos bigotes. Completa su atuendo un bastón o vara, con decoración helicoidal de varios colores y una sonaja (instrumento que también llevan los Malinches). Su aspecto resulta sumamente extravagante respecto a las indumentarias locales aunque, a veces, algunos de esos elementos se llegan a asociar, vagamente, con un tipo de vestimenta *de antes*.

María Rosita, en cambio, viste ropas sino enteramente “tradicionales” (camisa y falda bordada en colores claros, huaraches, ceñidor y rebozo), sí como las que llevan las ancianas y algunas adultas que no visten ropa industrial. Aún así, esta caracterización contiene algunos elementos extrañados, como unos calcetines, el rebozo negro -más frecuente en el Valle y contrapuesto al blanco que se usa en toda esta Sierra-, y sobre todo una máscara acatrinada y un sombrero de rasgos viriles. Por otro lado, la desincronización que empieza a existir entre unas ropas “tradicionales”, cada vez menos usadas (sobre todo por los varones) pero mantenidas en las danzas, les conferirá, en este y otros casos del valle, un carácter teatral (ya casi de disfraz) que antes no tenían y que quizá se busca con esos contrapuntos. La corrección en el vestir, además de en el uso de ciertas prendas, sigue conteniendo, por otro lado, importantes valores simbólicos y morales en los que se indagará.

Colabora también en la Danza un hombre que baila un *Torito* de petate o arpillera sobre estructura de carrizo, hecho o adornado para cada fiesta. Los Viejos lo “torean” usando trapos o toallas de playa traídas de Miami o Estados Unidos, como algunas de sus camisetas. En este aspecto, la danza se vinculará con un subgénero mesoamericano de Viejos arrieros, con toros o caballos, que participan en jaripeos o corridas. Ver, por ejemplo, Reifler (1986:cap.2).

A veces aún participa también una pareja de *Catrines* enmascarados. Unos los interpretan como *los hijos de los viejos*, otros como sus *jefes*. Estos Catrines son, en este caso, unos campos o secundarios que *compran* y donan el Torito de carrizo al grupo de Viejos para su

⁴ Como en el carnaval otomí, (Galinier 1990:410).

diversión. El regocijo que produce el toreo en los Viejos resulta esencial para enmarcar estas danzas como recreaciones de juego y placer. Los Catrines llevaban zapatos o botas, pantalón negro, camisa blanca, sombrero de palma, morral o mochila; a veces también un sarape o cobija al hombro y un chaleco o chaqueta. Esta indumentaria recuerda a la de los Pastores locales, de rasgos urbanos; y también a la de otros viejos charros o acatrinados del Valle. Salvo el sarape (o incluso éste también), todas estas prendas se puede considerar explícitamente urbanas o catrinas⁵.

Además de ese parentesco entre los Catrines y los Viejos, todos asumen que los primeros son *ricos* (*los meros chingones*) y los *dueños* del toro, que ofrecen para diversión de Viejos y espectadores. Antes intervenían también en unas pantomimas de negociación y compra del toro en la que, a veces, se exhibían cuadernos de cuentas y dinero o monedas antiguas prestadas por el municipio. Como se verá, su actuación podrá ser enmarcadas no sólo en una narrativa local a cerca de los Catrines, sino también con la, ya no tan nueva, figura de los emigrantes pero, precisamente, recientes patrocinadores y promotores de esta danza en particular.

Los propios emigrantes estarían asumiendo, en una “realidad” social y translocal de estas comunidades, un papel “dramático”, patrocinando con fuertes sumas algunas danzas y celebraciones (a veces de nuevo cuño, como la que se comentará de Santa Cecilia). Como se puede apreciar, estos vecinos, particularmente “acatrinados” en su proceso de emigración, no dejan de involucrarse en las tradiciones de los pueblos o las emulan en sus nuevos destinos. Los emblemas y ciertas acciones y actitudes “acatrinadas” (como las “cristianas”) formarán parte esencial –aunque en un modo intrincado y por desentrañar- de una identidad zapoteca.

Esta danza está vinculada con unas variantes serranas, además de con otras del propio repertorio local, como la de *Nigora* y otros personajes extrañados a comentar. Algunas de estas variantes o versiones de la región se bailaron o aún se podrían bailar también en San Juan, como la danza de los *Huenches Amarillos*, la de los *Huenches del Conejito* (en la que se articula ese animal o unas ardillas disecadas); o la de unos *Huenches Mechudos* o *Cuerudos*, con botas y ropas rancheras, de cuero y flecos, altos por sus tacones con los que zapatean en los bailes. Entre éstas danzas de Viejos destacan también unas en las que visten con túnicas de tela de costal o ixtle, material de los desmesurados tocados de estos *Sombrerudos*⁶.

⁵Los significados del sarape son algo ambiguos. Aunque forman parte de la producción regional, más o menos tradicional o artesana, también aparecen en disfraces acatrinados y charros, al ser un producto caro; o, quizá también, al haber incorporado nuevos diseños, algunos poco locales o nortños, incluso industriales o estereotipados, como “ponchos mexicanos”. Aún así, unos sarapes tejidos localmente se consideran no sólo tradicionales, sino que confieren estatus, y los usan algunos principales, sobre todo en eventos públicos.

⁶ Los Viejos del carnaval otomí también llevaban ese tejido (o ristras de heno) asociado a la vegetación silvestre y que ha sido, como en este caso, gradualmente remplazado -por su conexión simbólica de riqueza y abundancia- por ropa citadina (Galinier 1996: 306-7 y 352). El costal es también, en ese sistema, un eufemismo para el Diablo, como deidad terrestre y de la abundancia (con una prolífica sede, al igual que los Encantos zapotecos, en el interior de los cerros). Éste es a menudo equiparado con una “abuela” (de género doble) o con un rico catrín; se le invoca en ceremonias de siembra, relacionadas con un Dios Viejo del Fuego, los difuntos y la víbora (Ibid.:296 y 307). Por otro lado, además del sombreros y bastones, como metáforas sexuales, los disfraces y atributos de los Viejos otomís, están asociados a todo un campo semántico genealógico, de regeneración y desollamiento, vinculado a la piel, la pilosidad, la carne y su putrefacción (Ibid.: 617-622) que podrían resonar, igualmente, estos carnavales zapotecos como rituales de renovación. Para estos serranos zapotecos las víboras son, de hecho, no sólo *enviados* sino encarnaciones del Diablo,

Algunas de estas danzas y sus variantes se siguen bailando en la comarca y en el Valle. Estarían emparentadas también con unas que involucran a un Toro o a unos Caporales, típicas la Costa de Oaxaca y Guerrero o de la Mixteca (ver foto cap. 9). Asimismo unos *Enanos*, también con grandes sombreros (metidos hasta la cintura donde se pinta un rostro) podrían relacionarse con este subgénero. Son, en definitiva, personajes recurrentes en carnavales de muchos pueblos de Oaxaca y el sur de México (ver, en especial las versiones otomís protagonizadas por Viejos en Galinier, 1996:III) y pueden tener, sobre todo en regiones indígenas, una especial vinculación con la vida de Cristo.

Esta Danza de Huenches requiere pocos ensayos y recursos. Se pone en las fiestas de santos menos importantes y de algunos barrios, sobre todo en el de Asunción, o el de Natividad en septiembre, un barrio especialmente vinculado a otras danzas de viejos. Se baila durante los tres días de fiesta, con presentaciones en el atrio, pero también en las casas comunales o de los mayordomos de los barrios, durante o tras el almuerzo ofrecido por éstos.

También se ha puesto para celebrar una fiesta, precisamente de nuevo cuño y fomentada por los emigrantes en el día de Santa Cecilia. Como se comentó en los primeros capítulos las bandas de música se han convertido en importantes mediadores sociales y de una identidad zapoteca y translocal en la emigración. Esta situación ha influido en este impulso de los emigrantes, que han enviado remesas particulares para homenajear a los músicos locales y promocionar un nuevo culto a esta santa, como su patrona. Una identidad “zapoteca” parece estarse fortaleciendo a través de estas costumbres de danza (paradójicamente también a través de esta música de estilo europeo) y del culto a los santos. La elección de esta danza del Huenche-Viejo en particular podría responder también a otros factores, como el paralelismo entre emigrantes y catrines antes mencionados; pero también que se considera una danza particularmente “autóctona” o indígena, especialmente digna de conservar según nuevas nociones y políticas étnicas a comentar. Quizá también los Huenches, con sus sonajas y cantos, podrían estar, a su vez, simbólicamente asociados a la figura de propios músicos o a alguna de sus deidades tutelares.

Aunque se considera una danza muy *alegre y chistosa*, es más atractiva para los hombres y no tanto del gusto de las mujeres, que no suelen formar parte del público. En este hecho se podría volver a apreciar esa particular proscripción de las mujeres en ciertos contextos carnavalescos; aunque, como se ha comentado, el público zapoteco en general, y más en la Sierra está poco presente o es poco participativo (cuando no inexistente) en muchas de las representaciones. Además, en estas danzas existe el particular temor de ser objeto de las bromas o chismes. Esta Danza tiene como un fin particular que *la gente se contente, se ría, tome*. Su puesta en escena había retrocedido en esta comunidad en décadas anteriores, pero ha repuntado en los últimos años, posiblemente por la influencia de particulares y de esos emigrantes que se detallará.

La Danza esta compuesta por 13 sones, tradicionalmente de tambor y chirimía que se han adaptado a la Banda. En algunas secuencias, como la del toreo, la Banda se explaya con distintos toques y jarabes. En otras partes su música remite para dar paso a unos *cantitos de*

igualmente llamado El *Viejo*, El *Patrón*, *Señor del Mundo* o, con similares metáforas epidérmicas, el *Cachudo* o el *Cuerudo*,.

los viejos o, también, pueden trastocar las melodías o tonos de algunos sones tradicionales. El estilo de danza de los Huenches es particularmente más vivo, diferenciado en estilo de las danzas anteriores. Los pasos son más cortos, de apariencia rápida o ligera, aunque siempre más apegados al suelo que los pasos más impetuosos, incluso osados o acrobáticos, de otras danzas. Se encorvan hacia delante, oscilan apoyándose y girando en torno a los bastones, marcando el ritmo con la sonaja. Los Viejos abren sus brazos, en un modo menos compactado que otros danzantes, para mantener esa clase de movimiento y equilibrio siempre amenazado. Algunas secuencias son más vivas y brincadas, en las que los viejos cruzan, incluso chocan entre ellos, generado desorden en las filas. La *Rosita* baila con mesura o agitando un pañuelo y suele gravitar o acompañar al cuadro en uno de los extremos. Estas filas se suelen orientar en el eje E-O y, sobre todo al bailarse en los barrios, que no suelen tener la iglesia o al santo como referencia.

Además de considerarse un espectáculo chistoso, los danzantes la interpretan con mucha viveza, sobre todo durante los *sones del toreo*, cuando *los Viejos se ponen muy contentos*, corren y lidian con agilidad el maniquí, animándose e incitándose unos a otros. En otros sones los Viejos bailan remedando la melodía con frases rítmicas o tarareadas y algunos *cantitos* guturales en castellano y zapoteco, murmurados y amortiguados por las máscaras. Algunas son coplas picantes, como las que canta el *Payaso* de los *Maromeros* (ver abajo) o remedos de canciones populares, como “*El Padiux*” o “*Una Piedra*”, a las que trastocan palabras o frases musicales; también son románticas, como “*Debajo de un palmar*” o de “*un aguacatal*”⁷. Asimismo el maestro o los danzantes pueden improvisar o inventar algunas coplas o cantos, por ejemplo, a partir del canto de los pájaros o de experiencias cotidianas⁸.

Pero, sobre todo, los Viejos cantan solapándose, para obtener un murmullo desordenado, casi ininteligible: *uno canta y canta el otro y otro canta también ahí; es para que se ría la gente, no son parejo. Uno canta y uno canta al revés y el otro canta al revés y se ríe la gente, así es porque es el viejo*. Además del alterar el orden o sentido de las palabras, para dar lugar a bromas o simplemente desordenar las letras, se altera también el tono de la música o se les cambian las melodías habituales. Muchos no prestan atención a las letras o asumen que son cantos incomprensibles o una música “mala” que, como se verá, connota el contexto de escenificación de esta Danza.

Estos cantos contienen alusiones y juegos de palabras picantes. Como otros Viejos de representaciones indígenas y zapotecas a comentar pueden ser incoherentes además de obscenos. Aún así, ese humor sexual se deberá enmarcar en una propiciación discursiva de la riqueza o la fertilidad. Y, como otras danzas mesoamericanas, estos personajes están asociado a entidades a veces maléficas pero siempre sacralizadas. Según se utiliza en otros

⁷ *Debajo de un palmar estaba una joven bella, con sus labios de coral y sus ojos son de estrellas, al pasarme le pregunte con quien estaba, yo solita estoy acá’ (...). O debajo de un aguacatal te estuve esperando (...)* Algunos cantos o versos de ese *Payaso* no son sólo románticos sino que refieren a los peligros de la seducción y el poder del dinero. Como menciona Galinier (1998:409), el discurso romántico de los viejos otomís, además de fecundante, es también uno que conduce a la locura, apreciable igualmente en un vestir extravagante

⁸ *También saco yo del sinsontle de la primavera, ahí está cantando el mes de marzo, de abril. Canta en abril y mayo, canta para que caiga la lluvia, ahí está cantando, cantando la primavera. Y escucho yo. ¿Cómo esta cantando?, ¿qué está pidiendo?, está pidiendo la lluvia. Así voy agarrar, así voy a cantar yo también, canto yo igual, como el pajarito canto yo. Así saco yo los cantitos.* (Esta noción de la “primavera” puede ser también algo extrañada, también en su romanticismo, porque la estaciones son más de lluvias o secas.)

contextos, *huenche* es algo feo o mal arreglado, así como este personaje carnavalesco en particular, estrafalario, no sólo disonante en su vestir sino también en su comportamiento. Otra etiqueta que les define es la de *Malviejo*, uno que ya está demasiado viejo, que ni piensa lo que hace; ó los que un poco menos la hacen. No es o está en oposición a un viejo *decente*. Estos Viejos que ya no “rigen” o lo hacen en un modo indescifrable y arbitrario guardan, en este sentido, una relación no sólo con unos ancestros, sino quizá también con sus versiones específicamente regentes y transformista, los *da' golha gwzha'* (viejos difuntos transformistas o *gwzha'*), de caracteres especialmente invertidos y que tienen, sobre todo, un poder omnímodo e igualmente arbitrario sobre el destino de la comunidad y sus gentes (ver caps. 2 y 10).

La puesta en escena de estos Huenches, así como de otras danzas o algunos de sus episodios más transgresores, han remitido en las últimas décadas. Esto, sin embargo, no parece ocurrir de manera constante o con igual intensidad en pueblos vecinos, algunos de los cuales no tienen repertorios carnavalescos alternativos, como es la Pastorela⁹. Otra explicación para este retroceso de ciertas danzas o de sus aspectos cómicos, podría adjudicarse a una especial influencia aculturadora y “evangelizadora” en San Juan, cabecera parroquial en distintas épocas, aunque ésta podría derivar hoy de la acción de algunos agentes locales más que de los propios párrocos. De hecho, algunos consideran esas danzas como poco vistosas -más que específicamente indecorosas- para la devoción a los santos, por ejemplo, en relación a otras más elaboradas en los disfraces, como los Malinches o, incluso, el Huenche-Nene a comentar.

Aún con todo, aspectos cómicos y trasgresores prevalecen de manera general en todo el repertorio y en, particular en la Pastorela -estrechamente vinculada incluso a las celebraciones más ortodoxas de Navidad-. Varias danzas contienen episodios chuscos, desarrollados bien por secundarios o infiltrados (como se vio en los campos de Moros, Malinches, etc.), bien por bandos completos (Indios, Judíos). Por otro lado, la Iglesia parece menos consciente o tiene incluso una menor jurisdicción sobre estas “tradiciones” que en otras épocas. Sigue teniendo, además, una exigua comprensión de los significados menos visibles de estas danzas, siempre “ofrendas a los santos”, y de sus significados y discursos paralelos en zapoteco, como se comentó en la Pastorela.

Esta tendencia “solemnizadora” de las danzas en algunos pueblos no es, sin embargo, esencial o exclusivamente “religiosa”. Otros agentes progresistas, como maestros de escuela y promotores culturales, aún diferenciándolas de otras representaciones como unas *auténticas danzas indígenas* o sin la *influencia de las españolas* o de la *evangelización*, ya no comparten muchos de sus sentidos rituales, particularmente este tipo de humor, que está perdiendo sus connotaciones sacralizadas o fertilizadoras, con resonancias cosmológicas o mitológicas cada vez más difusas. Por otro lado, estos agentes tampoco las consideran estéticamente apropiadas o representativas de las tradiciones de la comunidad o adecuadas para su exhibición o promoción en el exterior, sobre todo frente a danzas más elaboradas en sus disfraces o corografías como las semejantes a la Pluma.

⁹Como se comentó, en otros pueblos se mantienen danzas o episodios aún más carnavalescos por parte de otros Viejos, sobre todo en el área en el que se escenifican los Viejos de Navidad o *Gul Bat*, equivalentes en muchos sentidos a los Diablos de la Pastorela. Es un género especialmente vigente también en el Valle, como se verá.

El contexto de la emigración, por otro lado, ha favorecido una representación de estas danzas de Viejos en los nuevos destinos, al exigir de pocos ensayos y preparativos y por su puesta en escena con menos elaboración y participantes que otras danzas. Además, las redes de contacto entre emigrantes de regiones de origen próximas, pero también más distantes, como las que se empiezan a establecer entre zapotecos de la sierra, el valle y de otras etnias, está contribuyendo en una revalorización translocal y local de este género de danzas como “más indígena”¹⁰.

Así, los Viejos, además de puntualmente representados por las fiestas de santos menores, con patrocinios barriales, están empezando a ser favorecidas y patrocinadas por los emigrantes, además de ser representadas en esos nuevos destinos. Los emigrantes contribuyen, pues, de manera directa en el mantenimiento de las tradiciones teatrales y musicales locales, incluso en su exportación, además de sostener vínculos socio-económicos con la comunidad de origen, a veces incluso durante dos o tres generaciones. La comentada fiesta de Santa Cecilia, por ejemplo, constituye un particular homenaje de los emigrantes a los músicos, las bandas y a la tradiciones aparejadas a éstas, que se da, paralelamente, tanto en la comunidad como en el exterior. En México y, sobre todo en Los Ángeles, estas bandas sostienen y generan importantes redes sociales y rituales (en forma de *gozonas*) no sólo entre paisanos sino, también, en nuevos niveles, más allá de la comunidad, por regiones de la Sierra o el Valle y en la constitución de una nueva identidad “zapoteca”, antes más difusa¹¹. Aunque los Catrines ya no intervienen en estas escenificaciones, los emigrantes planean en su organización y subvención. De hecho el Torito luce en su lienzo el nombre de esta santa de nuevo culto, el año y el lema “Los Ángeles, California”, en vez del nombre del pueblo o de un santo local como es habitual.

Los emigrantes, pues, como ciertos *catrines* que aparecen en la tradición narrativa local, interfieren, a veces en modos extraordinarios, en la vida cotidiana de estos pueblos, incluso con sus hábitos y rasgos cada vez más ajenos o distanciados de los serranos. Ambas figuras resultarán pues –y de manera igualmente paradójica respecto a su ascendencia, a su apariencia y cualidades ontológicas, o al origen de su riqueza- especialmente benefactores de las tradiciones y fiestas del pueblo.

Como se ha comentado (cap.2), los cerros (y sus personificaciones acatrinadas) entre otros lugares y entidades, son objeto de un culto poco abierto. Ciertos *catrines*, proveedores de riqueza habitan de hecho en ciertas peñas, algunas más específicamente definidas como

¹⁰ Estas danzas de la Sierra, además de por su practicidad, resultan también especialmente apropiadas en estos contextos de migración, por su exaltación de una herencia cultural y étnica. Esta exaltación sería diferente en estilo y elaboración a la que provee la Pluma, pero resultan igualmente “exóticas” y también apropiadas para fines identitarios en esos nuevos contextos, como el de los Ángeles. Ver Magarrez (2009, 2008).

¹¹ Estas bandas en el exterior, como se comentó en el cap.1, están compuestas no sólo por paisanos de un mismo pueblo sino, a veces también de la misma comarca (de *rinconeros*, de los *cajonos*, de *Tlacohula*, etc.), e incluso de regiones más amplias de la Sierra o el Valle. Reproducen muchas de las redes de amistad y *gozonas* que se establecen entre sus comunidades de origen; y se les requiere, además de para celebraciones comunitarias, para todo tipo de eventos privados o de ciclo de vida. Se consolidan así redes culturales e identidades étnicas previas, como la comunitaria, pero se están introduciendo nuevas categorías y relaciones, algunas más amplias y abstractas, incluso interétnicas (como la de *zapotecos*, *oaxaqueños*, *indígenas* o *mexicanos*) al contraponerse o interrelacionarse no sólo con una nueva selección de grupos étnicos, sino también urbanos o extranjeros, como en el contexto estadounidense. La gestión de estas nuevas categorías e identidades se puede observar particularmente en celebraciones y festivales como los de la Villa o la “Guelaguetza de Los Ángeles”.

Encantos, y en particular el Zempoaltépetl, el más importante de estos cerros. De estos catrines de los cerros se dice que: *no viven así, como cuerpo de gente sino quién sabe cómo, pero cuando salen se transforman gente* (también en víboras u otras animales). Y lo hacen precisamente en gentes de vestimenta y rasgos urbanos:

A veces va de día, llega de día adonde van. O a veces llega de noche. Supongamos que en la noche viene una persona. Como que viene a un mandado, no?. Supongamos que una persona que viene de la ciudad -híjole, claro, qué va uno a saber-, llega te saluda, se sienta y empieza la platica. Y te dice pues aquí te traigo esto.

Como se verá, la tierra, los cerros y otros lugares –así como otras entidades *que toman forma-* dan o devuelven riqueza y algunas ayudas extraordinarias, sobre todo a aquellos que *les tienen mucha fe*. En ocasiones, cuando alguien pobre tiene un *compromiso* comunitario (como ser mayordomo), si ha sido devoto o piadoso (en concreto, con estas entidades igualmente sagradas) entonces:

llega un señor, un catrinsote en su casa, así, en plena vista, le dice “oye ¿cuanto quieres que te demos?”. El señor dice “bueno, usted sabe”; ahí le entrega el dinero para el gasto de su compromiso.

Así le ha pasado a algunas gentes que *llevan*; pero, a diferencia de unos malvados que *hacen pacto con los encantos*, en algunos de estos casos se pone buen cuidado en señalar:

llevan pero no para hacer maldades, sino que para hacer algún favor a un ser humano pues, y encomendando a Dios también [...]. Es una cosa buena también de llevarle un regalo a los cerros, o a los lugares, o en los caminos, que platican con el aire; bueno, muchas cosas, de llevar aguardientito, o algún cigarro.

Estos catrines permitirán indagar también en una serie de rasgos que empiezan a proyectarse, a su vez, sobre estos enriquecidos *paisanos del Norte*, paradójicamente vinculados pero distanciados de la comunidad, a veces durante varias generaciones. Estos rasgos de alteridad y distancia, pero también de familiaridad (sumado a una particular movilidad o capacidad para viajar, así como a un extrañamiento, en combinación con una exaltación de las raíces), resultan especialmente paralelos, como se verá, en una noción constitutiva y esencial de la identidad zapoteca, no tanto étnica sino social y personal.

En muchas narraciones tradicionales y en muchos sucesos recientes (o en una mezcla o actualización de ambos géneros) intervienen estos catrines. El ejemplo que se transcribe a continuación, ilustra algunas cualidades de estos personajes. Pero, sobre todo, este relato proporcionará unas referencias fundamentales para comprender la clase de “mundos” y personajes representados e invocados en estas danzas. Algunos de estos rasgos o cualidades de los *catrines* permitirán establecer, a su vez, una particular conexión simbólica o parentesco mitológico de éstos personajes con los Viejos, una reciprocidad mitológica en la que se indagará), así como con otros (Pastores, Diablos, Negros, etc.). Estos personajes muestran muchos aspectos dramáticos equivalentes o solapados, a pesar de unas aparentes disonancias o incompatibilidades; serán por ejemplo, sino proveedores directos de abundancia o riqueza, sí mediadores de su eclosión. Veamos, por ejemplo, algunas consecuencias de un particular culto o devoción a la alteridad, que se puede considerar antitético al de los Encantos¹²:

¹² La transcripción es prácticamente literal pero, para los objetivos de este capítulo, se han omitido signos de entonación, pausas, interjecciones, reparaciones, algunas reiteraciones y mis intervenciones, muy breves.

Ha pasado eso hace poco tiempo aquí, porque ese si yo lo conocí, un señor que se llamó, descanse en paz, Aurelio Vargas (...). Ese pobre señor, no trabaja, no mas haciendo bueno sus cositas que puede, a ir a levantar gente donde se asusta, o a sobar gente. Pero de cabrón lo nombraron de mayordomo. Siempre lleva al panteón o va en el campo, y siempre llevaba su botella de aguardiente, o más cosas, a rociar por aquí por allá. Siempre se acuerda de los encantos, etc. Toda su vida anduvo haciendo eso. Cuando le tocó el mayordomo (...), ya estaba el señor diciendo “¿Cómo voy hacer, de dónde voy a traer esto?”, porque va a llegar el tiempo, en junio es cuando se hace la fiesta del Patrón.

A mediados de mayo, cuando –dice este Cipriano [un vecino próximo]- venían dos señores por el camino que viene de Villa Alta. Los encontró allí en el río donde está el puente. Ahí andaba este Cipriano cuando llegan esos señores, dos catrinsotes, y le saludaron. Cipriano qué va a saber quiénes son. Pero platicaron, y le preguntaron de dónde es. Por favor nos llevas porque no conocemos dónde queda San Juan –(...) le dijeron-. No hay problema –dijo Cipriano- yo les llevo y, si quieren, vamos primero a mi casa a tomar café, ahí se pueden hospedar. Llegaron aquí abajo. Cipriano quería llevarlos a su casa. Gracias –le dijeron-, pero lo primero queremos ir a ver el señor que se llama Aurelio Vargas, pero mas no conocemos por dónde vive, ojala que nos hicieras el favor de enseñarnos su casa. Entonces Cipriano les preguntó ¿de dónde vienen ustedes?. “Venimos de México”, pero no me acuerdo de que colonia (...) le dijeron.

Llegaron aquí abajo; Cipriano quería invitarlos, pero le dijeron, “mejor vamos directamente primero a su casa”. Pero no sé si está ahorita, porque ese señor sale, a veces no está porque sale –dijo Cipriano-. Si, pero de repente ha de estar allí orita –(...) le dijeron -. Mejor vamos a llegar a casa del viejo Mariano –dijo Cipriano-; desde entonces ya tenía este viejo Mariano su tiendita y su aparato [megafonía y el único teléfono].

Llegaron del viejo Mariano. Cipriano saludó el viejo “pues aquí vienen unos señores que andan en busca del señor Aurelio Vargas”. Pero ahorita –(...) dijo el viejo- quién sabe si está el viejo, porque ese cabrón sale, anda por ahí, mejor vamos a hablar, echarle un telefonazo por micrófono, ahorita vamos a llamarlo. El viejo Mariano le llamo por micrófono: “Aurelio Vargas, queremos que te presentes aquí inmediatamente, porque aquí hay unos señores que quieren platicar contigo”.

[Pasó] un buen rato cuando llega el señor Aurelio a la casa del viejo. Ahí estaban los señores, Cipriano ahí estaba, ya están chupando, ya los señores ya pidieron refresco, ya pidieron aguardiente, ya están tomando con Cipriano, cuando llega el señor Aurelio. Cipriano –les dice- pues aquí ya llegó el señor Aurelio Vargas, este se llama Aurelio. “Si, si es cierto, rápido ya lo reconocimos, porque tenemos su foto; tenemos su foto allá en México; él es, él es, el es este señor”. Entonces pasó uno, y pasó el otro a saludar: “oye amigo, Aurelio, ¿tú te llamas Aurelio Vargas?”. Si –movía la cabeza, porque no pudo hablar español-. Si –decía, cuando le preguntaban- (...) “¿Tú eres Aurelio. Si, yo soy Aurelio”. Bueno, lo abrazaron; “somos amigos, venimos a platicar contigo, supimos que tienes un compromiso” (...). “Si es cierto, tengo un compromiso”. Si es cierto para en junio este paisano tiene un compromiso, es mayordomo del santo - dijo Mariano a los señores-. Si es cierto, así supimos pues, en México se supo, se llegó a saber que tiene un compromiso; pero ya fue una vez a México donde vivimos –decían, cuándo ni una vez a

Para facilitar la lectura se ha omitido también, una fórmula convencional *dice que* antecediendo, en la mayoría de los casos, a cada *dijo* o *dijeron*, una traducción mecánica del modo “evidencial” de la conjugación zapoteca, recurrente en la narrativa reciente, pero también en la tradicional, y que confiere veracidad y testimonialidad a los relatos.

Oaxaca no va el señor. “Ya fue una vez a México a curar nuestra familia, por eso nuestra familia, nos mandaron acá para visitarlo y platicar con él; por eso venimos nosotros, a ver cuándo tienes tiempo de ir allá otra vez, porque te necesitamos”. Entonces Mariano le dijo “esto dicen los señores, cuándo vas a tener tiempo de ir allá”. Hijole, ahorita no tengo tiempo – dijo el señor- solamente después de mi compromiso, iré hasta allá, pero necesito que, bueno, ni dinero, no tengo para mi pasaje, solamente si alguien de ellos que vengan hasta acá para que me lleve. Entonces Mariano interpreta, les decía, “solamente que alguien de ustedes venga hasta acá, para que lo lleve”. No hay problema, aquí vamos a venir para llevarlo –dijeron-. Y platicando, estuvieron platicando; pero del compromiso que tienes, y el favor que nos has hecho, cuando fuiste a México, nos has llevado muchas cosas –le dijeron-, pues aquí, por mientras, aquí tienes un poquito para de tu compromiso. Uno saco quinientos pesos de su bolsa y le dieron (a Au-) al señor Aurelio, otro otros quinientos pesos; “ahí tienes, para tú compromiso, no te preocupes, si te hace falta nos hablas”. Muchas gracias -le dijo el finado Aurelio- muchas gracias, después del compromiso iré, pero que vengan”. “No te preocupes, ahí venimos, y nos avisas si es que te hace falta más”.

Se quedó el señor Aurelio Vargas, descanse en paz, con los mil pesos. (...). Pero todavía no mataban toro, puro frijolitos daba, pero aguardiente (...). Tanto que quiso Cipriano de traerlos a su casa, para que les de un café o cenar, para que descanse. No, no quisieron,. No, muchas gracias –le dijeron-. Y le dieron trescientos pesos a Cipriano por el favor que hizo de traerlos hasta acá. No, ya nos vamos porque nos precisa de llegar pronto, mañana, hasta México -le dijeron-. Y se fueron, se fueron. Quién sabe por donde se metieron.

Este relato merecería una indagación profunda a nivel narrativo y etnográfico; por ahora sólo se mencionarán algunos detalles¹³. Se pueden apreciar distintas implicaciones sociales y morales sobre las prácticas rituales referidas; pero, sobre todo, se indagará en los rasgos o indicios que denotan las cualidades ontológicas y morales de los distintos personajes, reveladas a través de una serie de indicios o recursos narrativos particulares de este género de relatos.

Estos datos, relativos tanto a una serie de prácticas rituales -alternativas a las más públicas y canónicas-, así como a los caracteres o peculiaridades idiosincrásicas de los distintos personajes, proporcionarán los fundamentos para abocetar un concepto local de “persona”. Este sería múltiple, ubicuo y con distintos campos de actuación, unos sociales y cotidianos y otros “espirituales”, como el de los sueños o también, el propio del ritual (o, incluso el de la “ficción” o su narrativización performativa), todos ellos siempre en conexión o continua interacción. Este tipo de persona, su actuación o emanación, trasciende espacios y tiempos, en función de una inherencia o intercambio de “esencias ancestrales” o “alteradas”, que se transmiten genealógicamente o se intercambian durante procesos de transformación personal, ya sean oníricas, chamánicas o incluso teatrales. La práctica constante de una

¹³ Por ahora sólo se señalará, que este suceso, aun siendo *reciente* (el narrador “conoció” a todos los participantes, a algunos estrechamente), su estilo y algunos recursos indican una “narrativización” formal, que lo vincula a un corpus tradicional o en el que, incluso, se integra o actualiza. Otros detalles, como la alusión a Villa Alta (no es el camino de México, sino el de los cerros) o el puente (en cuya construcción intervino el Diablo, según otro mito local) revelarían, además, otras conexiones mitológicas, que anuncian o enfatizan el carácter mágico, en cierto modo diabólico, de estos catrines. Pero, sobre todo, varias de las alusiones al carácter desdoblado y ubicuo de don Aurelio (neutras, cuando no positivas, en sus connotaciones morales) contribuirán, a su vez, en un esbozo de nociones culturalmente determinadas de la persona. En un análisis narrativo más profundo no se podrían obviar el marco y contexto de su enunciación, el objeto de la narración o la identidad de los interlocutores.

serie de rituales y acciones, tanto ceremoniales como cotidianas, así como una concepción mutable y desdoblada del cuerpo, contribuyen en este concepto cultural de persona como “alter-identificada” inseparable, a su vez, de uno de “personaje” en sus distintos avatares, como los que aparecen, bajo distintas efigies y emblemas, en los repertorios locales y regionales de estas danzas zapotecas.

Esta y otras danzas de Viejos deben ser consideradas en sus versiones -y sobre todo en sus inversiones- dentro del mismo género, regional y también local. Los Viejos suelen aparecer encarnando o directamente relacionados con personajes acatrinados. También está en relación con todo tipo de personajes estafalarios o propios de los “carnavales” de estos pueblos.

La danza de los Huenches como Sombrerudos es, como en otras mencionar (los de Nigora, del Nene, las del Valle, etc.) son versiones en continua transformación y diálogo con otras del repertorio local incluso regional.

De hecho, en esta región serrana dónde el periodo convencional para el Carnaval, previo a la cuaresma, no se suele celebrar como tal en la mayoría de las comunidades¹⁴, los distintos grupos de danzas *chuscas* mencionadas constituirían hoy, a veces en distintos momentos del calendario, lo que las comparsas variopintas, pero de rasgos recurrentes, constituyen en otros carnavales indígenas más totales o como el que se verá en el Valle.

Estas danzas de la sierra mantendrán una serie de aspectos que se considerarán esencialmente “carnavalescos”, no sólo en la forma o los tópicos sino en el contenido. Por ejemplo, el modo en que “se improvisa”, involucrando al público y, sobre todo, a los funcionarios en un “juegos de inversión”. Aún así, estas danzas serranas, a diferencia de las de esas otras áreas indígenas o la del Valle (de periodos específicamente “carnavalescos” Navidad, Semana Santa, por Difuntos, etc.), suelen desarrollarse en las fiestas a los santos, configurándose, además de como diversiones, como unas ofrendas dramáticas y explícitas a éstos. Aunque muchas mantienen su carácter “inversor” y se insertan en un marco simbólico local o tradicional, estos espectáculos no connotan a todo su contexto o periodo (como sí hace, por ejemplo, la Pastorela), y esas referencias simbólicas se encontrarían, a su vez, en un proceso de particular transición¹⁵

Así, por ejemplo, el “conejito” que estos Huenches articulaban antes como marionetas (pero que siguen adornando a estos personajes y a otros relacionados, incluso del mismo género, como se verá en el Nene), evocaría las mismas connotaciones lunares o nocturnas, por tanto, específicamente fertilizadoras y vinculadas a los difuntos o ancestros, que tienen en otros contextos mesoamericanos. Asimismo, los grandes sombreros de ixtle (como el

¹⁴ Con la excepción de muy pocos pueblos o, como se mencionó, en el caso de la Candelaria de Yalálag, que tenía unos rasgos sino formalmente carnalescos, si de contenido simbólico y, sobre todo, en un sentido mesoamericano.

¹⁵ Un caso de esto serían las danzas de *Piratas*, *Meseros*, *Ratones* (en Zoogocho) o de otros temas y animales poco tradicionales, pero que estarían igualmente vinculados a nuevos ámbitos de “extrañamiento” como el televisivo o el de la emigración, que habría que analizar en sus significados y contextos particulares. Entre los cambios recientes más significativos se puede mencionar esta creciente influencia y reciprocidad entre unas versiones locales y las de emigrantes, una introducción de la participación femenina, así como un aumento de los contenidos danzados en detrimento de los orales, que son, además, unos géneros dramáticos y humorísticos zapotecos típicos de este tipo de representaciones.

que también llevaban los *Enanos*) podría recordar a otras representaciones mesoamericanas de Viejos en las que esa prenda —o unas encarnaciones miniaturizadas— aluden o se comparan con el falo y sus partes (Galinier 1990:342-6). Así ocurriría también con el bastón helicoidal, igualmente asimilado a la coa o palo plantador, por sus connotaciones no sólo fecundantes sino también esotéricas y cósmicas, como ejes del mundo. O a veces también, como las “varas tronadoras” totonacas, ya comentadas, captadoras de lluvia o truenos, vinculadas a la serpiente y que se verán también evocadas en distintas danzas zapotecas. Aunque muchas de estas connotaciones fertilizadoras y simbólicas están presentes en estos Huenches (Molina 2003:II), no son explicitadas o compartidas por todos, y estarían, cada vez, menos referenciadas a otros contextos simbólicos.

Asimismo, los Viejos vestidos como caporales o *Cuerudos* (un eufemismo del Diablo) con sus botas de taconear, trajes de cuero y flecos (aún *más mal viejos*), como los de ganaderos y arrieros mexicanos, les otorgan un carácter específicamente diabólico, en conexión con otras metáforas epidérmicas (además de la del ixtle). De hecho, en variantes serranas del zapoteco el cuero o la piel (*yid*, ZY) actuaría como título cuantificador y de respeto para los más viejos (*bennë golhe yid ZY*, *persona muy vieja*).

Entre las representaciones chuscas que cumplen hoy un papel de entretenimiento, pero que aún compartirían un sentido ritual o fertilizador en ese humor, se contaría también, la actuación de los Maromeros y de su Payaso y otras a comentar.

Aún con la solemnización o atenuación de aspectos cómicos en ésta y otras danzas por analizar, estos Huenches retienen algunos rasgos esencialmente “carnavalescos” en su sentido zapoteco. Estos serían, entre otros, la representación de un mundo invertido o extravagante, lleno de diversiones (especialmente unas extrañas o antes aún más tenidas por urbanas, como el jaripeo o las corridas), de jovialidad, desenfreno e incoherencia. Algunas de estas secuencias podrían asimilarse incluso a la locura. Ésta se evocaría en su vestir estrafalario y en un habla ininteligible, solapada o confundida de los cantos; a estos se añadiría además su carácter romántico y también “extraño”, de estilo mestizo o acatrinado¹⁶. Este habla “romántica” de algunos cantos también conduciría o da prueba de una enajenación de los personajes, de su descontrol sobre la expresión de emociones, un aspecto reprobado en unas convenciones cotidianas zapotecas de presentación y conducta personal.

Se indagará más adelante, precisamente, en estas y otras implicaciones locales sobre el vestir y el habla, en distintos contextos cotidianos y ceremoniales, que matizarán estas interpretaciones. El canto de estos Huenches connotaría, a su vez, toda la Danza, del mismo modo que el uso de ciertos instrumentos, o “música mala”, según se comentó en otros espectáculos (ver Pastorela), daría paso a un periodo “bueno” o mejor¹⁷. De manera paralela pero diversa a las danzas bélicas, estos rituales serían también ordenadores o

¹⁶ O como sugiere Galinier 1990:409, el habla de los Viejos otomís, además de fertilizante y de comunicación con lo sagrado, estaría relacionada con otros discursos esotéricos, como el la brujería o el del amor, que engendra locura.

¹⁷ Esta diferenciación y transición se establece de manera más explícita en sus equivalentes mazatecos: al baile de unos Viejos, igualmente extravagantes e invertidos, en ese caso definidos como “negros” (en tanto que provenientes del interior u “ombligo” de la tierra y que también declaman, cantan y rompen unas piñatas o “sus mundos”), sigue otro “baile blanco”, según el color de la indumentaria más correcta o tradicional (Quintanar en Barabas, 2004).

contrarrestadores de un caos circundante e irremisible, fuente de vida pero también de perdición. Este mundo invertido de los ancestros y otros seres “tutelares” (o *gwzha'*) se refleja o está, como se verá, en una estrecha correspondencia o reciprocidad con la vida cotidiana, a menudo inasible e imperfecta, pero cuyo ordenamiento y equilibrio es tarea de los zapotecos, quienes disponen de un código muy preciso de acciones, no sólo ceremoniales como las danzas, sino también rutinarias, para mantenerlo.

1.1. Danza de Viejos o de *Nigora*¹⁸.

Aunque en la Danza de Nigora bailan dos equipos antagónicos, uno en negro y otro en rojo con sus respectivos encabezados, como se vio en los Santiagos, las principales escenas están protagonizadas por dos parejas de *Viejos* y también de *Viejitas*. Esta clase de cuadro de dos parejas, a menudo emparentadas entre sí, es recurrente en otras danzas, como se verá en el Valle. Este y otros rasgos permitirán integrarla en el prototipo carnavalesco, en vez de en el bélico. Aunque se realizan algunas coreografías de lucha, las evoluciones danzadas no son elaboradas, por contraposición a la intervención cómica de los Viejos que, al igual que la de los Diablos, destaca dentro del repertorio local.

Esta Danza ha perdido importancia en los últimos años. Se considera menos adecuada para las fiestas mayores, sobre todo en comparación a las Malinches, Santiagos o el Huenche-Nene. Hace dos o tres décadas era, sin embargo, una representación instituida en la *Octava de San Juan* -o fiesta de *La Degollación* del Santo por el rey Herodes, el 29 de agosto-, en la cual los Mayores de Vara *hacían acto*. Según el criterio de unos particulares (progresistas), esa celebración debía corresponder a los mayordomos u otros cargos del templo, en vez de a unos funcionarios municipales, por lo que se transfirió durante unos años a esos encargados rituales. Aunque era una *tradición de antigüedad*, finalmente *se consiguió perder* porque acabó por resultar en un gasto excesivo para los, ya de por sí elevados, de los dos mayordomos del Santo.

La Danza revelaba, entonces, dos rasgos “carnavalescos” esenciales: por un lado, se involucraba o participaban dos funcionarios civiles que eran, a su vez, interlocutores de algunas bromas de los Viejos. Y, por otro lado, existía una conexión ritual y dramática entre un evento mitológico o narrativo, referente precisamente a un sacrificio -en este caso, la decapitación del Patrón-, sumada a la representación de un conflicto y a la intervención de unos huenches o viejos carnavalescos. En estos contenidos y también en sus aspectos formales recordará a otras representaciones del Valle, como la referida por Parsons (1936:261-5), en la que un grupo de *Malviejos*, encabezados por un Rey enmascarado en rojo, se enfrentan o persiguen a un bando de cristianos y, en particular, a un niño (*el Marcos*). La estructura entre un bando en negro y otro rojo recuerda, por otro lado, a la de *Santiagos*, la de *Golhá-gigante* y otras serranas del género (*San Marcos*).

Actualmente esta Danza se representa poco y sólo en fiestas menores. Casi se improvisa cuando en uno de los barrios –sobre todo en Natividad o Asunción-, no se han logrado coordinar o no hay suficientes danzantes voluntarios para poner otra danza. *Casi la mayoría ya sabe el movimiento, los pasos, no más se busca un señor que toque flauta y ensayan dos o tres noches nada más.*

En la Danza *sale un Rey, se viste de Rey y su máscara de Rey también, su corona. Ahí baila, con otros cuatro elementos, cuatro se visten de negro y otros cuatro se visten de rojo. Y ahí andan los mas viejos, haciendo sus chistoserías.* Otro participante explica que ese personaje lleva la misma máscara que el Rey de los Judíos y que los de rojo *también son Judíos, pero sus sones son distintos.* El encabezado del otro bando, en cambio, *lleva la*

¹⁸ *Nigora*: posible contracción de *bennē' gola ZY* o *bennē' gora*, *persona vieja*. La pronunciación varía un poco en pueblos de esta comarca de una r aproximante alveolar a más lateral en l. Ocurriría lo mismo en *bennē' gwlas (ZY)* o *goras*, *ancestro, gentil*.

máscara de mi patrón San Juan. Asimismo los Viejos y las Viejitas llevan máscara de grandes rasgos y visten la indumentaria *de antes*, esencialmente ropa de manta sólo blanca y algo de utilería, cestos y *mochilas* o bolsas como de viaje. Anteriormente los Viejos usaban también unos bastones retorcidos y decorados.

Según se afirma en el discurso anterior, estas dos parejas serían no sólo de ancestros, sino de *‘los más viejos’*, es decir unas parejas primordiales o fundadoras, vinculados además por una relación de parentesco; las Viejitas se refieren entre sí como *cuñadas*.

La interpretación de los Viejos consiste en varias pantomimas y bromas en zapoteco que, aunque improvisadas, comparten la misma estructura humorística que otras danzas de Viejos. En ellas se juega con el sentido sexual de algunas palabras y se airean chismes. Suelen aludir a lugares lejanos y de costumbres extravagantes (como la China y el modo de comer con palillos); también a hecatombes y a actos de particular perversión (las referencias a las torres gemelas y el 11 de septiembre de 2001, también en el Valle, se han integrado particularmente en este tipo de discursos). Los Viejos relatan sus peripecias en un largo recorrido o pesado viaje que emprenden para patrocinar o participar en diversas celebraciones de sus “hijos” o “nietos”; simulan llegar para *salvar compromisos*, como la boda u otras celebraciones de algunos entre el público. En estos viajes, desde lugares remotos o extraños, sortean diversas dificultades; a veces vadean un río que está muy crecido lo que exige a las Viejas quitarse el refajo y otras prendas. Las hecatombes u otros acontecimientos de los noticieros, o también de la propia actualidad del pueblo, suelen interferir en su trayecto y les ocasionan complicaciones o retrasos. También aluden particularmente a innovaciones tecnológicas o científicas y a medios de transporte modernos.

Actualizan noticias o escenifican chismes comunitarios, sobre todo relaciones o conductas inapropiadas de los funcionarios, como el año que *metieron eso del celular*: la relación ilícita de un funcionario al que se le había consignado uno de los primeros teléfonos celulares y que sonaba en casa de su amante:

¿dónde esta tú viejo?, quién sabe dónde anda, ahí está el celular, háblale al viejo, le dice y se ríe mucho la gente. O cuando ven a alguien, una mujer también, que sí anda mal, que si anda con alguien, a propósito le echan indirectas.

Algunos vecinos se muestren reticentes a asistir a estas diversiones y aducen al trabajo como excusa, *no tengo tiempo para ir a captarlos*. Aún así, muchos se acercan y luego *hasta se ofende la gente, pero ¿para qué van a sentar ahí también si no quieren oír nada?*.

Como se comparará con el Valle, su estilo de su interpretación es común al de otras representaciones de Viejos no solo de la región sino de una ámbito mesoamericano muy amplio: cojean, caminan encorvados, lenta o pesadamente. Se tambalean y duelen de la espalda, aunque también pueden a bailar con especial viveza y jovialidad, asistiendo a sus *hijos* o *nietos* que están de fiesta en el pueblo. Todos hablan con voz de falsete, emiten sonidos y carraspeos graves, similares a toses guturales, o también, sobre todo las Viejas, unas risas o gritos reiterativos y ululantes. Muchas de sus bromas sexuales y el sentido de su presencia se podrá comparar con la Danza de Viejos en el Valle, especialmente vigente en el valle de Tlacolula, con la que guarda muchas similitudes.

2. Otras danzas de alter-identidad: *Mixes, Negros y Payasos*.-

Existe otro grupo de danzas carnavalescas especialmente difundidas en la Sierra, basadas en un contraste aparentemente étnico. Además de distintas danzas de Negros y algunas de Chinantecos o Tehuanos del repertorio local, en San Juan se ha representado, hasta hace pocos años, la Danza de los *Mixes* (ayuu'k), otro grupo étnico colindante, pero cultural y lingüísticamente diverso al zapoteco (ver Mapa 2). Su escenificación ha venido remitiendo ante las críticas de algunos maestros y promotores que la consideran peyorativa; quizá también a causa de una creciente interacción, incluso inmigración, de temporeros mixes en el área. Existe una relativa documentación sobre estas relaciones interétnicas, constantes en el área (Barabas, 2002); estarían quizá mejor estudiadas, en la actualidad desde la perspectiva y etnología de ese grupo (Nahmad, 1994).

En esta Danza, ocho danzantes con máscaras de grandes ojos y bocas chuecas, parodian el aspecto y la lengua *torcida* de los Mixes. Cuatro visten como hombres y cuatro como mujeres, que llevan unos *aretotes*, largas trenzas o rodetes y *naguas* largas. Se centran en algunos comportamientos disonantes y en sus vestidos excéntricos, pero no parecen redundar en un estereotipo sobre aspectos de su indumentaria más humilde a (ropa ajironada, huarache *pata de gallo*). No se debe obviar, aún así, que más que en su sentido étnico, sus disfraces se asociarían con unos rasgos *de antes*, compartidos también por algunos Huenches locales. Estos Mixes serían también unos del pasado o, como evidencian ciertas prendas y adornos, similares a los de los *gentiles* locales. Su baile siempre excesivo y dinámico, es similar al de los Campos de Moros y otros cómicos locales. Brincan con viveza, entrecruzando y chocando con grandes pasos y brazadas. Su son más popular es el de los *borrachitos* que requiere de mucha pericia por parte del danzante. Éste podría aludir a la especial atracción que siente los peregrinaciones mixes por la abundancia de las fiestas zapotecas.

La representación es sólo danzada, pero se pueden desarrollar algunas pantomimas breves, como las que imitan a una señora cargando un muñeco. Anteriormente, al parecer, también los Mixes llegaban arriando “toros” desde un extremo del pueblo. La danza tienen un sentido cómico especialmente similar al de los Huenches, reflejado incluso en los rasgos desmesurados de sus máscaras. Emiten los mismos cantos confusos y solapados que los anteriores pero, en este caso, netamente ininteligibles al parodiar, sólo por el sonido, esta lengua de familia completamente diversa a la zapoteca.

Danzas de Negros o Negritos.-

En San Juan, y en otros pueblos del área, se representan al menos dos tipos de Danzas de Negritos, los *Colmilludos* y los de *Pantalón Corto*. Estas variantes, protagonizadas por Negros, y otras variantes se extienden no sólo por la Sierra sino en todo el centro y sur de México¹⁹. Además aparecen como “infiltrados” en otras danzas, según se vio en la Pluma y guardan algunas relaciones –no tan directa como a veces se asume– con los Moros de algunas representaciones bélicas mesoamericanas, y con representaciones de las

¹⁹ Ver por ejemplo Ichón (1973:413-421 y 436), Reifler (1986:cap 4); Harris (1996:167), Rubio en Bonfiglioli (1996: cap. 4); Méndez (1994:18).

poblaciones negras de las costas. En los últimos años, estas danzas se han venido representando con menos asiduidad (quizá por el hecho de que el actual párroco de la comarca es un misionero africano). Es, sin embargo, una danza vigente y no se descarta su próxima reposición, incluso para fiestas mayores. De hecho, en pueblos vecinos, sobre todo fuera de la jurisdicción parroquial, sigue siendo una de las más frecuentes (Yalálag, Yetzecovi, Cajonos, Zoogocho, Yatzachi, Ayutla, etc).

Los Negros Colmilludos usan máscaras negras de *cara de puerco*, adornadas con cejas blancas, largos dientes y bocas redondeadas, similares a las de los Negros de la Pluma y a la de los Campos Moros. Usan camisa blanca, pantalón largo y chaleco de terciopelo negro, de corte y adornos similares a los de Malinches. Llevan huaraches y medias blancas. Sus sombreros estaban armados antes sobre carrizos en forma de arco o bóveda, rematados con un pico de tucán²⁰. Ahora son más cónicos y con ristras de flecos. Se cuelgan paliacates, listones multicolores y tocan unas castañuelas, como las Malinches.

Los Negros de Pantalón Corto llevan atuendos y tocados similares, pero pantalón hasta la rodilla. Sus máscaras son también negras, pero sin colmillos y de menor tamaño, con cierto aire infantil.

Suelen estar compuestas por 8 danzantes siempre organizados a partir de dos filas. Su estilo de baile es especialmente vivo y dinámico, con abundantes genuflexiones, inclinaciones y giros. En algunas versiones regionales dan zancadas y brazadas (Yatzachi), agitando el tronco y la cabeza, de manera similar a la de los Campos Moros aunque no llegaran a desarrollar las rutinas o pantomimas mímicas de esos personajes.

Algunos lugareños asocian a los Negritos, quizá de manera reciente, con los habitantes *de África*. Para otros vecinos, en cambio, los Negros Colmilludos:

vinieron de otra tierra y se juntaron con otros paisanos. Los que venían de otra tierra traían colmillos y ya después se juntaron con los paisanos y sus hijos no los heredaron, no tuvieron colmillos. Heredaron de su mamá; traían cara normal, ya no traían cara de puerco. Y sus sombreros antes lo traían de carrizo y con la boca de tucán, y sus hijos también los traen, pero la cara es lo que cambia, no traen colmillos y sus pantalones ya están mas arriba. Llego otra raza, si no hubieran llegado nosotros seríamos así, siempre con cara de niños.

Los Colmilludos, una raza foránea pero primigenia, se juntó con otra raza local; sus descendientes perdieron el rostro animalesco e infantil, aunque posiblemente mantuvieron algunos rasgos, como el pico de tucán, además de los rostros negros (y otros caracteres que se podrían hallar, igualmente, en el repertorio local, como la Danza de Indios). También corrigieron o modificaron su vestimenta, quizá asimilándola (o humanizándola) a la local, de calzón o pantalón más corto, como el tradicional. No se recuerda la época ni otros acontecimientos relacionados, aunque existen algunas equivalencias con otros antecesores de estos zapotecos, particularmente la abundancia o una disponibilidad de riqueza que comparten, a su vez, con los *gentiles*. También algunos gestos o bailes deslavazados, así como emblemas de las máscaras, los vinculan en su carácter infantil a los Judíos o a los Negritos de la Pluma en el Valle.

²⁰ La forma del tocado es similar a la de los tocotines totonacos o a la del Ángel en la Pastorela. En versiones de la región, como la de Yatzachi, el sombrero es cilíndrico, con espejos y viseras, como el de unos soldados franceses; éste se acercaría más al cónico de los Altos mayas.

Hace dos o tres décadas algunas de estas representaciones estaban precedidas o continuaban con una pantomima humorística, *La Recua*, que culminaba con un reparto o “tirada de fruta”. Esta dramatización requiere de muchos participantes voluntarios. Los lugareños aducen a la emigración masculina como la principal causa de su decadencia. Esta dramatización recuerda a otras danzas y pantomimas oaxaqueñas de “Ladrones contra Comerciantes” o de “Arrieros”. En este *juego* participaban jóvenes y adultos, caracterizados como *comerciantes*, *mozos*, *rateros*, *cobradores* o *arrieros*. Unos Comerciantes ambulantes, caracterizados *un poco elegantes también*, salen desde un extremo del pueblo en procesión con sus mozos y burros cargados de fruta y tepache. Antes de llegar al atrio, dónde están bailando los Negros, superan distintas oficinas aduanales. En cada una de ellas discuten acaloradamente con los *oficiales aduaneros* o *Cobradores*, caracterizados con prendas citadinas, saco o chaqueta, maletín, zapatos, corbata. En la negociación se simula una revisión de la mercancía, el pago de dinero o un intercambio de especie o bebidas. Al mismo tiempo los Comerciantes *corretean* o se enfrentan con los Ladrones, que pueden llegar a robar uno de los burros huyendo al otro extremo del pueblo²¹.

En algunas de estas representaciones también intervenían, con el grupo de Negros, una pareja del *Campero y su Esposa*, equivalente a la de los Catrines del Huenche-Viejo, quienes simulaban la compra de grandes cantidades de fruta y dulces, que después se repartían entre el público.

Maromeros.-

Dentro del género de danzas chuscas o carnavalescas se podría integrar también el espectáculo de los *Maromeros*, también llamado *El Payaso* o *Acróbatas*, como se les ha definido más recientemente. Participan varios adultos varones con un Payaso como protagonista. A veces se invita también a un *truco* o mago de un pueblo vecino. El Payaso viste un traje o mono muy amplio, con franjas o parches de colores, peluca y la cara pintada. El espectáculo alterna una serie de acrobacias o *suertes* con cantos y versos cómicos en castellanos, además de sonos de banda. Las acrobacias consisten en un funambulismo sobre *cuerda floja* y *barra fija* a media altura, y en *columpio* o *trapezio* a mayor altura, en los que se desarrollan distintas figuras (el *perico*, el *caballito*, el *salto del zopilote* etc.). Estas tradiciones semi-circenses están difundidas en todo el sur de México. Guardan relación con otros columpios, juegos de fuerza y pericia en el ascenso o descenso, a veces de un árbol o palo “encebados”, “de horca”, etc.²².

Su puesta en escena, ya en retroceso ante otras danzas o el jaripeo, dependerá, esencialmente, del interés de algunos jóvenes por continuar organizándose en el montaje de las estructuras y en la transmisión o renovación de los versos, unos chuscos y otros desgarrados. El contenido y estilo de estos cantos, en castellano, estaría, sin embargo,

²¹ En relación a esta pantomima sumada a una representación de negros, resulta particularmente relevante la descripción de una mascarada muy temprana y semejante de Bernal Díaz del Castillo (1968:cap.CCI)

²² Varios consisten en subir y mantenerse en suspensión para alcanzar premios (o aves) colgados; también se alcanzan desde caballos a la carrera, como en algunas fiestas mediterráneas. Algunas, del mismo grupo de rituales entorno a un palo, como el propio Volador, tendrán connotaciones rituales y simbólica más profundas en algunos contextos, como el otomí; ver también en el Valle la “bajada del árbol por los antepasados” el miércoles de Ceniza en Quiavini (*ry'eht Da'ad Guhahll loh yahg*, Munro, 1999:308).

desviándose hacia un nuevo género de “rancheras” y “norteñas” locales, en combinación con las Bandas.

Como se comentó en los Huenches algunos de estos cantos son de contenido romántico, de un estilo mestizo (como también las comentadas *bombas* de los Negros mayas). Otros son más picantes o claramente obscenos. Muchos aluden al carácter traicionero de la mujer, como en la canción popular mexicana. Pero, sobre todo, aluden a los Catrines y al poder de su dinero en la conquista amorosa. Este tema entroncaría con un campo semántico más indígena en el que se identifica a estos seres, además de con los cerros y con la riqueza, como unos “devoradores de mujeres” (ver narrativa sobre los *encantos*).²³

²³ El Payaso presenta *la función y suertes de gran distracción*. En distintos cantos advierte: ‘*jovencitos por ventura, si tomar consejos quieren, no se crean de las hermosuras que producen las mujeres*’. En otros se lamenta: ‘*tu me enseñaste a olvidar, el amante pobre sufre, desdenes y decepciones que hasta en el amor imperan los maldecidos tostones*’ (monedas). Unos alburean: ‘*la señora de allá enfrente mató mi gallo blanco, pero si no le hizo nada, no más porque estaba escarbando la semilla del chayote*’: o ‘*Señorita no me hagas gesto en tu mirada, si no te pido de comer, ni te pido la vida, sino lo que te pido es amor, de tu cintura para abajo y de tu rodilla para arriba, nos encontramos en esa oscura barranca, a ver quien se raja si el cantinflas o el diablo*’. Muchos se dedican a unos falsos catrincitos: ‘*que les gusta enamorar sin tener en sus confines, ningún cigarro que fumar*’ o ‘*a todos los que se alisan con pomada, luciendo sus pies lustrosos con la colita parada, una calandria cantaba disimulando la risa de ver los cantrincitos que no tienen ni camisas*’. Otros giran sobre temas diversos: *mi suegra quiero vender o el borrego gordo*; son románticos como *La paloma torcaza*; otros violentos y transgresores, o melancólicos como *El muchacho elegante* o *el Judío Errante*.

3. La Danza de Huenche-Nene o Huenche-Bdao’²⁴

Esta Danza, cuyas variantes se extienden por esta Sierra, es una de las más populares y apreciadas en San Juan, además de un tópico o subgénero especialmente emblemático de la región²⁵. Aunque la trama es sencilla y las coreografías y vestuarios son similares a los de otras danzas, ésta se repone con mucha frecuencia, en las fiestas mayores de enero y junio e incluso en algunas de las menores. Las secuencias cantadas, y algo dramatizadas, se repiten durante los tres días de fiesta y son conocidas por todos. También se repiten algunas secuencias o jornadas de coreografías colectivas elaboradas. Los serranos aprecian especialmente esta Danza por la presencia o intervención del “Nene”, un niño de un año o año y medio, y por la temática, más próxima a la vida cotidiana que las complejas tramas bélicas. Valoran también aspectos excepcionales de esta variante, como la particular entonación y composición local de los cantos y sones con banda, así como la perfección, incluso la solemnidad, con que se ejecuta esta versión “de Viejos”, en relación a otras, más humorísticas del repertorio local o de pueblos vecinos.

El elenco está compuesto por una docena de personajes enmascarados, con un núcleo familiar protagonista: el *Padre* y la *Madre* del *Nene* más dos *Abuelos*. Esto permitirá integrar la representación en un subgénero zapoteco de danzas de Viejos, además de en el prototipo carnavalesco. Aunque no hay burlas o improvisaciones en zapoteco - características no sólo del género sino de las variantes regionales de esta Danza-, esta versión de San Juan se podrá considerar, según se argumentará, como típicamente “carnavalesca”. Esta categorización del espectáculo deriva, más que de algunos de sus aspectos o situaciones chuscas, de la sacralidad o devoción con que se interpretan y connotan. Y, sobre todo, del modo especular, a la vez que invertido, en que se trata una realidad mítica, así como en su reflejo o dimensión más cotidiana y familiar.

Aunque algunas secuencias resultan alegres o extravagantes, incluso humorísticas, ésta no es una danza satírica ni esencialmente transgresora, como sí lo son otras del mismo grupo; ésta se actúa y se sigue con solemnidad, casi con reverencia. Aún así, muchos sones son vivos y la intervención de los Abuelos o la espontaneidad del Niño (que puede ser también una niña) resultarán en situaciones divertidas.

²⁴ Como ya se comentó *Huenche*, a veces traducido como *Malviejo*, alude a un tipo de “viejo carnavalesco”, con rasgos y comportamientos locales o tradicionales pero también, y sobre todo, invertidos, extravagantes y, a veces, incorrectos o anti-estéticos. En la región esta Danza se conoce como de *Huenche-Bdao’* (*Bdao’* o *Bidao’*, bebe y niño respectivamente en ZZ y ZY y otras variantes locales). El término se parece y podría guardar una relación con *bedao’*, que los serranos utilizan para referirse a los *ídolos*, figuras o piedras antropomórficas *de los gentiles* (normalmente sólo cabezas, a veces de rasgos “olmecoides” o *de niño*), que aparecen o se entierran en los campos y benefician a las cosechas. En Yalálag *bada’o bzan* refiere a similares deidades de la “abundancia”, también a piedras o *yej’bzan* (Molina 2003:8); están vinculadas a un género local de cantos *bda’o zan*, típico de las bodas. *Bedao* en la Sierra (*pitao* o *pitoo* en el Valle) es el término zapoteco para “dios” en época colonial y formaba parte de los títulos de las distintas deidades en ambas regiones, (Alcina 1998:96 y ss.).

²⁵ Además de con unas versiones, típicas de la región, se relacionan con otras de áreas próximas (mixes y chinantecas) y, posiblemente también más distantes del Istmo, Chiapas, Michoacán y centro de México. Se baila en Yalálag, Yatzachi y agencias (Lachinina, Guiloixi, Xagacia), etc; también en Ayutla y los Mixes. Algunas de esas variantes son a veces explícitamente definidas con Danza de San José.

La intervención de un grupo de siete *Pastores* enmascarados, además de los *Abuelos*, vinculará esta representación no sólo con otras “pastorelas” o danzas mexicanas de pastores, sino con un género de representaciones o “adoraciones” al Niño Dios, específicamente mesoamericano e indígena, en las que intervienen, además de los personajes habituales en la tradición católica, estas parejas de Viejos. Como se ha comentado, esta combinación de personajes es especialmente recurrente en las representaciones navideñas de esta región de la Sierra; de hecho, algunas de éstas se conocen como Danzas del *Gul* o *Gole Bat* (*gole ZZ* o *golë ZY*, viejo) y están protagonizadas por una pareja de Viejos, llamados *Bato* y *Gila*, que adoran al Niño Dios entre bailes, bromas y otras ofrendas²⁶. En otras regiones y en pueblos zapotecos del Valle a comentar, Viejos similares intervienen no sólo en las danzas o representaciones navideñas, sino también en otras vinculadas a la Pasión. Las secuencias en las que participan tanto un “Niño” (ver más adelante el caso del Centurión) como estos Viejos, servirán para cruzar interpretaciones entre danzas zapotecas, pero también entre distintos episodios o secuencias, quizá de un mismo o único mito que enlaza acontecimiento sobre Jesús con unos ancestros y viceversa, o que tienen, al menos, implicaciones simbólicas y prácticas rituales paralelas.

Existen también variantes muy semejantes de esta Danza de Huenche-Nene o Huench-Bdao’ en pueblos vecinos. Sólo en algunos se la conoce o identifica, no sin contradicciones, como Danza de *San José*. En éstas aparece la pareja de Viejos, que enmarcan y “asisten” a los padres y al niño, aunque puede variar los contenidos cantados y en algunas de las dramatizaciones chuscas, aún así, un tipo de bromas, “albures” o sátiras casi estereotipadas, también en relación a las de otros Viejos²⁷. Aunque los Abuelos de esta variante de San Juan tienen unos cantos y bailes graciosos -imitan un paso trabajoso o se duelen de la espalda-, no desarrollan especiales bromas o pantomimas (salvo un “cuidado” del Niño), que sí despliegan, en cambio, los otros *Huenches*, *Sombrerudos* o *Nigora* en el repertorio local.

A pesar de la conexión temática y de personajes de esta danza con otros pasajes y representaciones de la Navidad, la mayoría de los lugareños no establecen una asociación directa con la familia bíblica. Si acaso se llega a afirmar que la *Mamá* (a la que se alude en alguno de los cantos como “María”) sí representa a una *virgencita*²⁸. Sólo interrogando con

²⁶Es el caso de las representaciones navideñas de pueblos entorno a San Juan, en que la pareja de Viejos, además de adorar y visitar altares con el Niños Dios, desgranar bailes y discursos, a menudo satíricos. Estos pueblos podrían haber recibido la influencia de esta cabecera parroquial, aunque, como se vio, esos personajes y pastorelas son habituales y de muy amplia difusión.

²⁷Los Viejos suelen referir a una intensa actividad sexual o, como se ha visto, “alburear”, bailan tambaleándose o doliéndose de la espalda, un dolor, quizá como los mayas u otomís, asociado a un exceso de actividad sexual o a un dolor posterior al parto, también en Galinier, 1998:50; asimismo llegan cansado tras un largo viaje y esfuerzo. Los Viejos zapotecos discuten, a veces acaloradamente y pueden llegar a algunos embates: la Abuela pega a su compañero con un huarache. Esta secuencia resulta especialmente cómica entre el público, no sólo porque ridiculiza o evidencia este tipo de desarmonía social (como se verá, de implicaciones profundas en distintos niveles) sino, también, porque la simulación “invierte” el habitual origen masculino de esa violencia (que, sin embargo, no suele quedar tan satirizado en otras secuencias, al ser actores varones).

²⁸El término *virgen*, según lo usan comúnmente los zapotecos, alude a todas las imágenes femeninas de la iglesia. Pero, al menos en la sierra, sirve también para definir a los ídolos (o *bedao’*) más antropomorfos o quizá de rasgos femeninos. Estas *virgencitas de la cosecha*, como se las refiere, se consideran especialmente benefactoras; quien las posee y no las vende -a pesar de la grandes sumas que, se dice, se llegan a ofrecer por ellas- recoge abundantes cosechas. En Yalálag, el *bdau* o *bda’o zan* es un tipo de canto nupcial vinculado al

insistencia se obtiene una identificación, algo forzada, del *Papá* con San José, también porque, según se sabe, así se establece en danzas similares de otros pueblos. Estas asociaciones con la familia bíblica tampoco se explicitan más porque, a pesar de los paralelismos, se reconocen algunas de las divergencias respecto un modelo canónico. Por otro lado, no suele haber dudas al definir a estos Viejos como los *Abuelos*, en tanto que padres del *Papá*. Así, a pesar de estas resonancias, la Danza, en este contexto festivo y en su sentido global, no se asocia de manera explícita con los avatares de la vida de Jesús o de su familia. Aún con todo, sí se vinculará no sólo con una serie de mitos mesoamericanos - en los que intervienen los mismos personajes, a veces trasmutados-, sino también con creencias y rituales cotidianos interrelacionados. Existe pues, aunque no es estricta sino facetada y con múltiples reflejos, una separación entre una narrativa y prácticas católicas, más o menos ortodoxas, por un lado; y, por otro lado, esta Danza y otros rituales de carácter más local, tanto en versiones públicas y festivas como íntimas o más rutinarias. Esto desafiaría una separación etnográfica convencional, en muchos grupos, entre rituales públicos-católicos, de los tradicionales o gentiles, como más íntimos o privados.

Esta Danza de Huenche-Nene se representa con frecuencia a mediados de enero, por la fiesta al Cristo de Esquipulas, una de las más importantes del ciclo anual junto a la patronal. Además de la presencia de los Pastores, algunas alusiones gestuales o en los cantos (incluso a un mes de enero y sus “pájaros”) reforzarían la relación de la Danza no tanto con el nacimiento del Niño Dios, sino con su bautizo o una presentación (social), similar o equivalente a su *levantada*, que se representa y celebra localmente, como se vio en la Pastorela, días después de la Navidad. Ese periodo estaría asociado asimismo a unos actos “civilizadores” por parte del Niño²⁹. En todo caso, esta Danza tendría más relación con las derivaciones o implicaciones de este ritual en el plano social y cotidiano que con la representación del acontecimiento mitológico en sí.

Esta Danza podría haber formado parte anteriormente de las festividades navideñas que tienen en esta comarca, según se vio, unas connotaciones especialmente “carnavalescas” a diferencia de otras regiones indígenas, incluyendo el Valle, en las que el Miércoles de Ceniza o incluso la Semana Santa (también los días de Difuntos) son los periodos más transgresores. De manera contraria, esta Danza podría haberse introducido en la comarca como un espectáculo diferenciado de ese ciclo ritual y de, algunos de sus significados, lo que explicaría que se represente también en Junio o en otras fiestas.

Ya sea de uno u otro modo, esta representación no se podrá desvincular de una importante tradición dramática -no sólo literaria, más o menos “ortodoxa”, dentro de un catolicismo popular y mexicano, sino también vinculada a un canon indígena y zapoteco de “adoraciones al Niño” en el que se profundizará. En éste que pueden intervenir, además de los Pastores o Diablos, otros personajes equivalentes y sobre todo Viejos, con episodios recurrentes además del de presentación de regalos u ofrendas (retóricas, dramáticas o en

bada'o bzán o una “deidad de la abundancia” local; este género musical fue traducido por De la Fuente (1947:355), como “criatura humana”, “mujercita” y tenía, según este autor, un contenido amoroso o filosófico. Para Molina, sería un canto de nostalgia o arraigo local (2003:10). Por otro lado, cabe recordar que “María”, habitualmente junto a otro nombre, suele designar a muchas damas carnalescas, como las *M^a Rositas* o la *M^a Concepción* de varias representaciones zapotecas (o de otras regiones, como las de la Costa o la *M^a Cocorina* chamula), todas extrañadas o acatrinadas en alguna medida.

²⁹ Entre estos podrían contarse la distinción o creación del licor, o también de algunos animales, como los pájaros, según se explicita en mitos (carnavalescos) sobre este Niño, como los otomís (Galinier, 1996:341); ver también el local del Niño y San Cristóbal en el cap.5.

especie, también ropas o juguetes). Los parámetros de este “canon” se podrán observar tanto en estas variantes serranas como del Valle, al igual que en otras áreas. Ver, por ejemplo, las ya comentadas pastorelas purépechas, danzas o rituales mayas, totonacos u otomís, y en relación a unos mitos o exégesis elaboradas que, aún con diferencias, guardarían una estrecha relación con este “género” dramático³⁰.

Puesta en escena.-

El elenco de esta Danza está compuesto por siete niños o adolescentes en el papel de los *Pastores*, más un *Papa del Nene*; una *mujercita* o niña menor de unos 12 años como *Mamá del Nene*, el *Nene* o bebé y dos varones adultos que interpretan a los *Abuelos*. A excepción de la Mamá y del Nene todos usan iguales máscaras catrinas, de piel rosada y finos bigotes, aunque de expresión más suave (o menos sorprendida y hueca) que la de los Judíos³¹.

Los Pastores y el Papá llevan el mismo vestuario que los Malinches, en rasos de colores aún más vivos. Sólo cambian el sombrero pardo de aquéllos por un gorro cónico (semejante al de Moros), adornado con flecos y penacho de la bandera mexicana. Llevan además un bastón con decoración helicoidales y remate de listones en varios colores en la mano derecha y bailan con la izquierda a la cintura³². Además de bordados con figuras similares a los de Malinches (mariposas, flores, palomas, loros o guacamayas, algunos iguales también en los Santiagos), estos Pastores agregan otras figuras, sobre todo, conejos, gallos. El Nene también viste las mismas prendas que estos Pastores y un gorrito adorando con listones que le cubre durante toda la actuación³³. La Mamá empuña y agita un pañuelo; viste el mismo traje y peinado con listones que las Malinches, pero sin el

³⁰ Ver los mitos otomís y del Valle, comentados en el cap. 5 sobre Santiagos y Goliat, también Reifler (1986:cap.II) o Ichon (1973:193-9) Además de la “adoración” por el nacimiento del Niño (a menudo con entrega de ropas), y otros episodios cruciales, como el de su sacrificio/ascenso o su bautizo/levantada, hay otros recurrentes, como se pudo comprobar en los relatos reseñados: la creación de pájaros o animales, los prodigios fertilizadores, la intervención de la Estrella (a veces de manera metonímica en la figura del Niño), su persecución, “raptó” o combate por parte de huestes malignas o carnavalescas (enemigos, judíos, diablos o viejos), la ayuda o intervención de gigantes, etc.

³¹ Todas las máscaras de los Pastores y el Padre son parecidas entre sí; podrían aludir a una homogeneización o uniformidad en los rostros de estos Pastores considerados, como los de Pastorela, unos Apóstoles o discípulos de Jesús. En algunos relatos, por ejemplo, de los totonacos (Ichon 1973:97) esta homogeneización explicaría la traición de Judas (o su equivalente), que debe destacarlo o “señalarlo” entre todos sus “iguales” ante sus enemigos. Esto explicaría también porque en otras representaciones zapotecas, como la del Valle, los Apóstoles llevan unas cartelas que os identifican con su nombre.

³² Los danzantes otomís del Volador se cubren con tocados cónicos, adornados con un penacho, que se interpretan fálicamente (Galinier 1996:393); también lo llevan sus equivalentes totonacas y sus moros (Ichon 1973:407). Los Negros o Tambulanes acatrinados de las danzas totonacas usan también unos “bastones-tronadores” (canalizan el trueno y la lluvia) con decoraciones helicoidales en rojo y negro; igualmente, los Pastores de ese repertorio llevan unas varas similares o largas perchas, ya mencionadas en la Pastorela, también inculcadas al Niño Dios en su asociación con el Sol (Ichon 1973: 415 y 427). Por otro lado, ninguna de esas interpretaciones y sus relaciones estarían en desacuerdo con otras locales, más genéricas, sobre estas danzas zapotecas y sus varas como fertilizadores o bastones plantadores (Molina 2003:cap.2).

³³ El modo persistente en que se cubre la cabeza de niños pequeños o bebés puede estar relacionado con una noción de pérdida de sustancias anímicas por la cabeza o coronilla.

sombrero acatrinado y adornado con escarapelas y espejos que, en esta ocasión, usa la Abuela.

La Abuela, como la *María Rosita* de Huenches, viste la indumentaria femenina tradicional, aunque con detalles extrañados, como ese sombrero acatrinado, el rebozo oscuro del valle y calcetines blancos bajo los huaraches. También baila agitando uno o dos pañuelos. Su máscara es ambigua en género y, a veces, de rasgos algo grotescos; puede lucir bigote o ser igual que la de los Pastores. El *Abuelo* usa huaraches, pantalón oscuro, saco oscuro o camisa gruesa a cuadros, sombrero oscuro de fieltro y una máscara rosada con larga barba. Su traje podría recordar, en el color y en el corte, a los pantalones y sacos negros de los Diablos de Pastorela. En vez de bastón, lleva una vara larga o percha, de casi dos metros, con una rueda superior en la que cuelgan globos, juguetes, totopos o panes, en forma de toritos o animales³⁴. Los Abuelos cargan, además, una utilería básica: una sillita, un petate, un almohadón, un cobertor, pequeños juguetes, botellas o sonajeros.

La danza se desarrolla, como siempre, a partir de dos filas paralelas, encabezadas por los Papás, seguidos de los Pastores, con los más adultos en las primeras posiciones; cierran los Abuelos en el último lugar. Las coreografías complejas, en grupos y parejas, al igual que el estilo compactado de baile individual, son similares a los de otras danzas, aunque siempre con sus figuras y pasos propios. El baile y la compostura de estos Pastores incluye, como en el caso de los Huenches Viejos, el manejo del bastón que apoyan, alzan o mueven con los brazos ligeramente abiertos y sobre el que giran en diversos pasos.

Estos Pastores, como evidencia su bastón, aunque encarnados por jóvenes incluso niños, pueden estar relacionados con los Viejos, además de con otros personajes de trajes o vestuarios elegantes y extrañados; podrían ser como *los Pastorelas*, unos *discípulos* o, incluso, una particular y acatrinada “prole” de los Abuelos (como también aparece, en la figura de los dos campos catrines, en los Sombrerudos).

La Danza comienza con un desfile de entrada con la banda, seguido de una secuencia breve de cinco o seis sones de danza o “Acto I” (ver resumen abajo en el Esquema 1), con coreografías en filas y encarando la iglesia. Después comienza otro Acto (II), el más dramatizado, en el que se intercalarán los bailes de los Papás con el Nene y unos cantos reiterativos en castellano, similares a arrullos o cantos “de cuna”; también intervienen los Abuelos, concluyendo con otros cantos y bailes. La última parte de la Danza (o Acto III) consiste en una nueva serie, ésta más prolongada, de varios sones de danza colectiva, con nuevas agrupaciones y figuras en las que participan todos los actores, incluyendo esta vez al Nene. Las dos filas están siempre encabezadas una por el Papá y otra por un pastor adulto, quedando la Mamá -un personaje impar- en el medio de ambos. La Abuela y el Abuelo cierran invariablemente las alineaciones, cargando éste, sobre todo en los sones finales, al bebé o Nene en un rebozo a la espalda.

Las secuencias intermedias o Acto II (a detallar en el Esquema 2) son las más dramatizadas. Durante la escenificación de este acto, todos los Pastores se retiran. La trama

³⁴ Esta percha, en mayor medida que las varas de estos Pastores zapotecos, es la que se puede asociar con las, ya mencionadas, de los pastores totonacos, similares en forma y aún más largas (Ichón1973:423 y 426-429). Tanto la percha de este Abuelo, como las de esos pastores totonacos, se asociaría, a su vez, con los carrizos de los Diablos en la Pastorela, estos serían también unos “captadores de estrellas”, igualmente vinculados a las connotaciones solares del Niño-Dios.

se desarrolla, esencialmente, entre los Papás y el Nene, siempre bajo la continua supervisión y asistencia de los Abuelos y con una puntual intervención de dos pastores. El argumento fundamental de la Danza, que se despliega sólo en este Acto, consiste, según especifican y resumen los sanjuaneros, en que *la mamá no quiere el nene*, en que *ya se fastidio del bebé*.

Las principales secuencias de bailes, cantos, gestos y movimientos de esta Danza -muchos de ellos reiterativos y en secuencias-, se desarrollan a lo largo de este Acto II, cuyos detalles, evolución y serialización se especifican en el Esquema 2. Además de las letras de los cantos, la disposición en los bailes y dramatizaciones, así como todos los ademanes y acciones -aunque poco grandilocuentes- resultarán cruciales en una comprensión global e interpretación de esta danza y otras relacionadas. Además de ese esquema, se describen y resumen a continuación, las principales secuencias de este Acto II, anticipando también algunas glosas escenográficas o etnográficas en las que se profundizará:

Este Acto II se abre con un vivo baile en pareja de los Padres, en que cruzan y bailan encarados a lo largo del eje N-S. El acto prosigue con una serie de varios bailes del Padre, siempre bajo un mismo son musical; entre ellos se intercalan los primeros cantos e interacciones. En esta primera serie, el Papá recorre bailando el escenario desde el lado norte -donde es asistido por los Abuelos-, hasta el lado sur -donde la Madre se dispone encarando la iglesia-. En estos recorridos y bailes alegres, el Papá alza o muestra la silla, después el petate, que entregará sucesivamente a la Madre. Después, los Abuelos entregarán el Nene al Padre quien lo arrulla con sus cantos y lo balancea en el aire al tiempo que avanza, bailando, de nuevo hacia la Madre.

Todos los bailes del Padre son siempre vivos y algo más agitados que los de estilo convencional porque alza los brazos, balancea el tronco, da palmadas intermitentes y, a veces, exhibe esos objetos en el aire. Este baile alegre guarda relación con los de otras ceremonias zapotecas, como las bodas, en las que se muestran trastes, baúles y otros regalos³⁵. La Madre baila algunos sones, pero siempre se mantiene en el lado sur del escenario, dónde acaba por tomar asiento. Su estilo de baile es similar al de las Malinches, algo más vivo que el habitual en las serranas y zapotecas, pero siempre apegado al suelo, sin variaciones en la parte superior del cuerpo, a excepción de las sacudidas de pañuelo.

Cuando el Padre baila con el Nene lo columpia y alza rítmicamente, elevándolo o “lanzándolo” en el aire, a veces casi medio metro. Tanto los bailes como los cantos se rigen, respectivamente, por dos únicas melodías musicales. El estribillo principal de los cantos -*cállate cállate niñito*- precede la mayoría de las estrofas que enuncian los distintos personajes. A veces, se pellizca un poco al Nene, para solloce o balbucee justo antes de esa enunciación. El Niño, con todo, se consuela rápido, con el arrullo de los cantos u otros cuidados y, sobre todo, con el balanceo del baile del Padre.

La familia de este niño permite su participación como una *promesa* que implica ciertos gastos, pero que le reportará salud y bienestar durante su crecimiento. De hecho, como se verá, algunas secuencias de la Danza, se relacionarán con rituales de compadrazgo y terapéuticos (infantiles) como son las *levantadas*. Aunque hoy de curación o simplemente

³⁵ Estos bailes alzando regalos son típicos de los fandangos zapotecos; en el Valle, la madre del novio debe bailar con un niño de la familia de la novia que carga un pequeño baúl (en alusión a otro más grande que entrega su familia) amarrado a la espalda.

preventivos, estos rituales estarían antes vinculados, como sucede en otros lugares, a momentos cruciales del ciclo de vida³⁶. Estos rituales tienen, a su vez, resonancias y correspondencias en un ceremonial público y anual, como se vio en el caso de la *levantada del Niño Dios* en la iglesia, los altares domésticos (y de manera oblicua en la Pastorela).

Al principio de este Acto II, la madre biológica del Nene lo entrega a los Abuelos en el escenario. De manera práctica pero, sobre todo, dramáticamente significativa, estos personajes lo sostienen en brazos y lo transferirán al Padre en el momento adecuado, tras el primer ciclo de bailes y cantos con los objetos. Los Abuelos, además, lo supervisan y atienden en todo momento, le arreglan el traje con cariño y cuidan de que se siempre se mantenga cubierto con su gorrito.

Atendiendo a los actos y su serialización (ver Esquema 2), la primera secuencia de cantos y bailes (o Episodio 1) comienza con el baile inaugural de los Padres encarados y prosigue con otro ciclo de bailes en los que el Padre exhibe la silla, ya sea en su recorrido sobre el eje N-S o ante la Madre dispuesta en lado sur; sólo tras una serie de tres bailes y tres cantos la Madre accede, finalmente, a sentarse en la silla. A continuación, el Padre baila con el petate, lo extiende y canta ante la Madre sentada, que reposa sus pies en él (Episodio 2). Estos episodios (1 y 2) se podrán considerar o interpretar como un cortejo. Entre los zapotecos, como en otros grupos, es corriente que el novio, más bien sus representantes, acudan en varias ocasiones a casa de la familia de la novia para reiterar su petición de matrimonio³⁷.

A lo largo de una nueva secuencia de tres episodios -cada uno con sus correspondientes ciclos de tres bailes y tres cantos aproximadamente-, el Padre recibe el Nene de manos de los Abuelos (Episodio 3), avanza bailando hacia la Madre (Episodio 4) y trata de entregar, también cantando y por tres veces, el Niño a la Madre (Episodio 5). Toda la serie está intercalada por los bailes del Padre, en los que alza al Niño en el aire, así como por cantos, que dirige bien al Niño para arrullarlo o consolarlo, bien a la Madre sentada, a quien

³⁶ *Levantar* (el *alma* o la *sombra*) es, como se comentó en el cap. 5, una acto terapéutico habitual en la sierra. Por otro lado, la *levantada*, un ritual terapéutico, especialmente dirigido a niños, a los que se eleva desde un petate para su curación ante un santo, está, como tal, más difundido en el Valle. *Levantar* es, en todo caso, un ritual habitual en toda la región, sobre todo en curaciones de susto que afligen especialmente a niños. Ichon señala, de manera significativa, que algunos de los rituales totonacos de nacimiento – para fijar y “levantar el alma” tras su posible caída durante el parto, y otro de “sacar del temazcal” al niño en brazos de los padrinos y “vestirlo” a los 20 días del nacimiento-, se transformaron, quizá desplazados por el bautizo, en rituales terapéuticos o preventivos más comunes. También menciona una “levantada de la cama” o destierro ritual del petate del parto (*Ibid.*, 1973:329); esto también lo practican algunos zapotecos de manera similar o con el petate de los enfermos o difuntos (a veces, también, con la ropa y en otros contextos de enfermedad, sobre todo por brujería). Por otro lado, el petate, presentado por el Papá del Nene tendría diversos usos y significados locales, como algunos de los resumidos por Molina (2003:32-34); la adquisición de un petate nuevo por un soltero es, por ejemplo, signo de solvencia económica para casarse. Se verán usos similares también en el Valle, tanto cotidianos como ceremoniales.

³⁷ Así se acostumbra tanto en la Sierra como en el Valle (incluso en las *contentadas* del Valle, tras los *robos*), donde los familiares (o un *huehuete*) del novio, realizan al menos dos o tres visitas, con discursos e intercambios estereotipos, hasta obtener una respuesta. Aunque un ofrecimiento de “asiento” desde las primeras a la familia del novio se considera una “buena señal” (De la Fuente 1947:191), esta entrega dramatizada de una silla, y después la del petate, tendrían en esta Danza un estilo extrañado o aire acatrinado; aunque estos son hoy objetos comunes usados por todos, el petate sería un asiento más tradicional o ceremonial de las mujeres -en el que se sientan, por ejemplo en las bodas-, mientras que la silla sería, comúnmente, el asiento del hombre, así como de los novios o protagonistas de una ceremonia nupcial.

presenta y trata de entregar el Nene. La Madre, sin embargo, alza la mano suavemente y, por tres veces, rechaza al Niño:

como que hace [que no quiere el niño], *como que ya está cansada digamos, o que se molesta; por eso es que cuando el Papá le entrega al Nene, le dice, le hace con la mano que así* [gesto de rechazar o alejar], *como que ya no quiere* [risas].

Según otros, *el papá, está rogando el niño que se calle, porque le van a buscar a una madre que tiene pecho para que le dé de mamar*. Esto podría sugerir que la Mamá no es la progenitora del Niño, sino su madre “de leche” (o que es huérfano), aunque esto tampoco se explicita, mientras que en los cantos sí se afirmará que el Nene es “el fruto de su amor”. (Por otro lado, suponiendo que representase a la madre biológica, este rechazo al Niño podría, quizá, haber derivado de una particular interpretación local de la “modestia” de la Virgen María al aceptar la misión de ser “madre de Dios”). Con todo, los lugareños entienden esta trama, básicamente, como un rechazo, inicial o temporal, de la Madre, incluso como un *fastidio* (o quizá imposibilidad para atender al niño o darle leche).

Asimismo, se verá, no sólo el estilo particular de estos cantos o arrullos en castellano sino, también, una serie de diferencias interculturales en estilos o patrones interactivos recreados en las danzas (como, los referidos al cortejo amoroso o el tipo de atención que se dedica a los niños), pueden haber influido en una transformación o tergiversación de la trama o de un previo o hipotético sentido canónico o evangelizador. Aún con todo, no se debe olvidar que la parodia o inversión de hábitos sociales, incluso ceremoniales, es un recurso típico de las escenificaciones carnavalescas; esto quedaría al margen de un posible y siempre velada o disimulada crítica a modelos extraños, por ejemplo, una excesiva expresión de emociones que podría revelarse en el enamoramiento romántico del Padre. En este rechazo o marginación del niño podrían resonar, además, otras implicaciones rituales, incluso mitológicas o cósmicas, a mencionar.

Volviendo de nuevo al esquema de episodios o desarrollo de general de la Danza y según se ha señalado, no es sino hasta la tercera ronda de cantos y bailes que la Madre acepta al Nene (fin del Episodio 5). Es entonces cuando la Mamá “abraza” y sostiene al Nene en su regazo y en una nueva secuencia, le acuna y dirige cuatro cantos, intercalados por bailes del Padre ante ellos (Episodio 6). Mientras los Abuelos, que han ido recorriendo el eje desde el Norte al Sur, rodean a la Madre y Niño durante todo este episodio. Éstos arropan al Nene con una cobija (un modo también de “vestir”) y lo divierten, mostrándole los sonajeros, así como los totopos prendidos en la percha. Estas acciones, desarrolladas por los Abuelos ante la Madre y el Niño -también por el Padre que “baila” ante ellos, otro modo de “ofrendar”, además de retórica, gestual y dramáticamente-, recuerdan, incluso resumen, una escena crucial de “adoración”, no sólo de representaciones del catolicismo popular y mexicano, sino que adquiere especiales connotaciones en estos contextos indígenas. En estos “cuadros” pueden participar, además de unos Pastores, otros personajes más o menos acatrinados, como unos “Reyes” o Viejos, de rasgos ambiguos o incluso diabólicos (entre los que se enmarcarían los de la Pastorela).

Tras un nuevo baile del Padre, la Madre “se pone en pie” y, encarando la iglesia, profiere un canto en el que “presenta” explícitamente el Nene al Santo de la fiesta en cuestión (Episodio 7). Tras otro baile del Padre y un nuevo canto de la Madre –siempre asistida y rodeada por los Abuelos, que van colocando un almohadón a sus pies-, ésta deposita al

Nene en el petate. Tras otro baile del Padre ante el niño en el petate, y según se precisa en el canto, el Nene es “levantado” por el Padre, en lo que se puede considerar la secuencia más explícita de esta “levantada” (Episodio 8), al margen de sus sucesivos alzamientos durante el baile.

En un nuevo ciclo de cantos y bailes el Padre entrega el Nene, sucesivamente, a dos Pastores, quienes, a su vez, lo abrazan y sostienen, mientras cantan (Episodio 9). A continuación, la Madre recibe al Nene y lo entrega esta vez al Abuelo. Éste no sólo lo “abrazo” sino que, también, bailará “cargándolo” a su espalda en el episodio siguiente³⁸. Mientras, la Abuela recoge el petate y se encarga de la percha.

Estas secuencias en las que los personajes se pasan, sostienen, también cargando, sucesivamente al Niño evocan los “abrazos” de distintas ceremonias mesoamericanas que involucran a adultos, pero sobre todo a niños en su presentación social dentro del ciclo vital o, también, con fines terapéuticos. Así ocurre no sólo en las *levantadas* sino en secuencias paralelas de los actuales bautizos, en los que distintos participantes adultos sostienen y se transfieren al niño en distintos episodios, además de bailar cargándolos, como se hace en los bailes y celebraciones que les siguen. De igual modo se verán bailes en contextos públicos en el Valle, incluso carnavalescos, en los que algunos varones bailan cargando a niños de pocos años (o, también, emparejados con ellos si son más grandes). Asimismo se debe mencionar que estos personajes de los Viejos suelen representar o simular un roles “sociales”, es decir, de “mayordomos”, “huehuetes”, o “padrinos” (los de bautizo suelen ser también de boda. Aunque éste no sería el caso, sí planean y asisten en una actitud similar.

Aunque en un nuevo contexto y bajo otra forma, estos últimos episodios de la Danza (desde que la Madre lo acepta) se podrían llegar comparar a un alumbramiento del Nene, seguido de su presentación ante el santo y a otros miembros del grupo familiar o social (los Pastores), equivalentemente a un bautizo o *levantada*. Asimismo el ciclo final de danzas emularían los bailes y celebraciones que tienen lugar tras estos rituales sociales; pero siempre, todos ellos, con una ulterior proyección simbólica y cosmológica, –como en otros casos, performativa-, más allá de la mera recreación de unos patrones sociales o rituales.

El final del Acto II se dedica, pues, a una nueva series de bailes y sonos musicales (Episodios 10-13). Primero bailan los padres encarados sobre el eje N-S; mientras los Abuelos sostienen al Nene. Continúa la Madre con otro vivo son en solitario, agitando su pañuelo. Prosigue otro son breve en el que participan todos los actores, incluyendo a los siete Pastores, dispuestos en dos filas sobre el eje N-S. Pero serán los Abuelos quienes cerrarán con el último número concluyendo el Acto. La Abuela y el Abuelo -cargando al Nene en un rebozo al espalda-, entonan además dos nuevos cantos, ésta vez acompañados por la banda y con una melodía diferente a la que se reiteró en todos los cantos precedentes, (un “cambio” también de música). Los Abuelos intercalan también algunos bailes, con su movimiento más anquilosado y chusco, a los que sigue un jarabe alegre o baile final que ejecutan, encarados sobre el eje E-O.

³⁸ Esta acción del Abuelo, en tanto que un “antepasado”, podría recordar a la secuencia del mito del gentil San Cristóbal que “cargando” al Niño Jesús soporta “el peso del mundo”. Quizá no sea casual que este actor suela ser uno alto.

Esta sería otra muestra de transición musical (también espacial) que suele caracterizar la intervención carnavalesca de los Viejos. Asimismo, la mayor ininteligibilidad de sus cantos, de contenido y tono más chusco, los relaciona con otros Huenches. Este cierre refuerza su papel protagonista, a veces eclipsado por la intervención de los Padres y el Nene. Aunque aparentemente secundaria, la presencia de estos Viejos es tan o más continua y total que la de aquellos y, dada su posición de superioridad jerárquica, se les puede considerar unas figuras principales cuando no dominantes de todo el cuadro, como confirma también el propio título de la Danza. Aunque menos transgresora, desordenadora o caótica que otras danzas del género, ésta se puede interpretar como esencialmente “carnavalesca” o “invertida”; por ejemplo, por el rechazo de la madre, o por la articulación de unos personajes acatrinados y modos acatrinados, aún así íntima y profundamente vinculados a tradiciones y creencias locales.

Con este baile de los Abuelos se cierra el Acto II, el más dramatizado de la Danza y con las principales secuencias cantadas (ver detalle de dramatización y gestos en el Esquema 2). De hecho, este Acto se puede llegar a repetir completo en varios de los tres días consuetudinarios de fiesta. A éste prosigue -ya sea en el mismo día, ya sea al día siguiente-, otra prolongada secuencia de múltiples sones de danza grupal y música de banda (o Acto III). En éste participa de nuevo todo el elenco de actores, formando figuras y coreografías complejas, siempre a partir de dos filas paralelas sobre el eje N-S. Esta armoniosa danza final podría evocar también los bailes o ciclos de jarabes formalizados que siguen a las celebraciones de todo ritual, ya sea privado o público, como los que siguen bodas, bautizos o, como se vio, al cambio de los cargos.

ESQUEMA 1: Esquema de Actos.

- I. Desfile de entrada y primeros sones danzados.
- II. Dramatización intercalada con cantos y bailes (Episodios 1-13).
- III. Sones finales de danza grupal

ESQUEMA 2: Episodios y transcripción del Acto II.

1. [Los Pastores se retiran. Quedan en escena los Padres y los Abuelos]
Baile de los Padres, encarados y cruzando sobre el eje N-S. [Abuelos observan desde el lado norte.]
 - 1.1. [La Madre se posiciona y baila en el lado sur y el Padre en el Norte; Abuelos entregan silla a Padre]
Baile del Padre con la silla, recorre bailando eje N-S, cargando y alzando la sillita hasta la Madre.
 - 1.2. **Canto A del Padre**, ante la Madre en pie encarando la iglesia en el lado sur [Reposa la silla junto a la madre. Padre se lleva las manos al pecho. Señala repetidamente la silla]:

Canto A o “de la sillita” (y variaciones):

Siéntate siéntate vida mía/alma mía/corazoncita [Padre señala su pecho]
Aquí te quiero verte sentar
Aquí está la sillita [Padre señala la silla]
Para que (arrulles) nuestro niño

- 1.3. **Baile de los Padres; Padre con la silla** [ante la madre y la Silla].
- 1.4. **Canto A del Padre** [repetición con 2ª variación].
- 1.5. **Baile de los Padres; Padre con la silla** [ante la madre y la Silla].
- 1.6. **Canto A del Padre** [repetición con 3ª variación].
[Padre induce suavemente a la Madre a sentarse. Madre se sienta.]
2. **Baile del Padre con el petate** [Padre recorre bailando el eje N-S hasta lado norte; Abuelos le entregan pequeño petate. Padre regresa bailando, cargando y alzando el petate hasta la Madre]
 - 2.1. **Canto B del Padre** [Extiende el petate ante los pies de la Madre sentada]:

Canto B o “del petate”:

Aquí pones tus piecitos [Padre extiende, señala el petate ante la Madre, toca sus pies]:
Para que no te lastimes
A mi has de llegar [Padre se lleva las manos al pecho]
hasta en tu corazón [Padre señala el pecho de la Madre]
3. **Baile del Padre** [recorriendo el eje N-S, regresa al lado norte, frente a los Abuelos].
 - 3.1. **Canto C del Padre** [Ante los Abuelos en el lado Norte. Abuelo sostiene al Nene. Nene llora³⁹]:

a un niño Jesús
*ya tiene su sombrita*⁴⁰
vamos a buscar su mamacita
y pares de llorar [se acerca al Abuelo y Nene, como agarrándose a una cuerda]
4. [Abuelos entregan el niño al Padre] **Baile del Padre, alzando el Nene**, en el lado norte.
 - 4.1. [Nene llora] **Canto D del Padre, acunando al Nene**, en el lado norte.

Canto D del Padre (y variaciones):

Cállate cállate mi niño
cállate cállate niño
vamos a buscar tu mamacita/lechecita/mamacita
y pares de llorar
 - 4.2. **Baile del Padre, alzando el Nene**, [recorre bailando eje N-S, avanza al centro del escenario. Abuelos avanzan al centro]
 - 4.3. [Nene llora]. **Canto D del Padre**, acunando al Nene [Repetición con 2ª variación; Padre acuna en el centro del escenario. Abuelos arropan al Nene]

³⁹ Antes de cada canto el niño debería llorar o balbucear para ser consolado; aunque en el Esquema se señala en todos los casos, no lo hace sino en algunos cantos. Aunque leve, el riesgo para el bebé durante los alzamientos bailados podría recordar las representaciones del norte de España (Burgos) en las que un “Herodes” salta por encima de bebés para simular un peligro y su superación.

⁴⁰ Como entre otros grupos indígenas, la *sombra* o esencia espiritual de los recién nacidos necesita un tiempo para fijarse o es especialmente vulnerable; puede caer o quedar atrapado por la tierra tras un susto u otros avatares animicos. Su fijación es también la de una identidad social y, a veces, se relaciona con el nombre propio; los rituales cercanos al nacimiento o relativos a esta fijación se han desplazado al bautismo, pero sobre todo a terapias de restablecimiento.

- 4.4. **Baile del Padre, alzando al Nene** [recorre bailando eje N-S, avanza al sur del escenario. Abuelos avanzan al sur y se posicionan junto a la madre. Abuelos arropan al Nene]
- 4.5. [Nene llora] **Canto D del Padre**, acunando al Nene [Repetición con 3ª variación; Padre acuna, en el lado sur. Abuelos arropan al Nene]

5. Baile del Padre, alzando el Nene [ante la madre sentada, en el lado sur]

- 5.1. [Nene llora] **Canto E del Padre, presentando al Nene** ante la madre sentada.
[Padre se agacha, presenta Nene ante la Madre. Madre levanta la mano y toca suavemente al Nene]

Canto E del Padre (1ª variación):

*Recibe María,
a este niño* [Padre acerca Nene a la Madre]
para que le des su lechecita [Madre toca al Nene]
y pare de llorar [Padre aleja Nene de la Madre]

- 5.2. **Baile del Padre, alzando al Nene** [ante la madre sentada]
- 5.3. [Nene llora] **Canto E del Padre, presentando al Nene**, ante la madre sentada.
[Padre presenta el Nene a la Madre. Madre lo rechaza suavemente]

Canto E del Padre (2ª variación)

ten a este niño
tenlo María [Padre acerca Nene a la Madre]
recibe/reconoce a este niño [Madre toca al Nene]
que es el fruto de nuestro amor [Padre aleja Nene de la Madre]

- 5.4. **Baile del Padre, alzando al Nene** [ante la madre sentada]
- 5.5. [Nene llora] **Canto E del Padre, presentando al Nene**, ante la madre sentada.
[Padre presenta el Nene a la Madre. **Madre recibe al Niño**. Abuelos rodean a la Madre y el Niño]

Canto E del Padre (3ª variación)

recibe a este rorro [Padre presenta al Niño]
tenlo María
reconoce este rorro [Madre toma al niño]
que es el dulce de nuestro amor [Padre se lleva manos al pecho]

6. Baile del Padre, ante la Madre sentada con el Niño y Abuelos. [Los Abuelos, en torno a la Madre, arropan al Niño, le ofrecen juguetes].

- 6.1. **Canto F de la Madre, abrazando al Nene**, sentada. [Los Abuelos, en torno a la Madre, arropan al Niño, le ofrecen juguetes]

Cállate cállate niño [Abuelo muestra la percha y juguetitos al Niño]
porque tengo mucho que hacer
a lavarte tus pañales
y a sentarme a coser

- 6.2. **Baile del Padre**, ante la Madre sentada con el Niño. [Los Abuelos arropan al Niño]

6.3. **Canto G de la Madre, abrazando al Nene.** [Los Abuelos arropan al Niño]

*calla ya calla niñoito
que (te) has de (comer/poner)
para el día de tu santo,
el señor y san José⁴¹*

6.4. **Baile del Padre,** ante la Madre sentada con el Niño [los Abuelos arropan al Niño].6.5. **Canto H de la Madre, abrazando al Niño** sentada [los Abuelos arropan al Niño]

*(...)
san José te rogamos
por el hambre que tenía
que quería de mamar*

6.6. **Baile del Padre,** ante la Madre sentada con el Niño [los Abuelos arropan].6.7. **Canto I de la Madre,** sentada, abrazando al Niño. [los Abuelos arropan]

*la vida nace del amor
y es (d)el amor (del) sublime
término de esta vida
a nuestros padres debemos*

7. **Baile del Padre,** ante la Madre sentada con el Niño [los Abuelos arropan].7.1. **Canto J de la Madre, presentando al Nene** [Madre se pone en pie abrazando al Nene, **encarando la iglesia o el santo**].

*soberano Cristo Esquipulas/(u otro santo por su fiesta)
derrama tus bendiciones
a tus hijos que te veneran
en esta gran festividad [Madre se sienta]*

7.2. **Baile del Padre,** ante la Madre sentada con el Niño [los Abuelos arropan].7.3. **Canto K de la Madre,** [Madre se sienta, abraza al Nene. Abuela pone almohadón en el petate]

*pájaros del mes de enero
tortolita de la primavera
vamos a cantarle a este rorro
para que pare de llorar*

8. [Madre acuesta al Nene sobre el petate] **Baile del Padre, ante el Niño tumbado** [Abuelos se agachan junto al petate y cubren al Nene con cobija]8.1. [Padre se arrodilla junto al petate, Abuelos de pie] **Canto K del Padre, levantando al Nene** del petate y acunándolo.

*levántate levántate niñoito
levántate levántate niñoito [levantando al niño del petate]
vamos a buscar a los pastores
y pares de llorar*

9. **Baile del Padre, alzando el Nene.** [Entran dos de los Pastores, hasta el lado sur del escenario]

⁴¹ Estos cantos G, H, I no están bien captados. Podrían haber sido variaciones de F aunque han cambiado reciente porque, según confirmó un maestro, no se conservaban “bien”.

9.1. **Canto L del Padre, ante los Pastores, Madre y Abuelos**

*cállate cállate niñoito
cállate cállate niñoito
a los humildes los pastores
pon precioso ya a dormir* [Padre entrega el Nene a Pastor 1].

9.2. [Padre entrega el Nene a Pastor 1]. **Baile del Padre, entre los Pastores, ante Madre y Abuelos.**9.3. **Canto M del Pastor 1, acunando y cargando al Niño:**

*cállate cállate niñoito
cállate cállate niñoito
vamos a buscar tu lechecita
para que pares de llorar*

9.4. [Pastor 1 entrega el Nene al Padre] **Baile del Padre, alzando al Niño.**9.5. **Canto N del Padre, acunando al Nene**

*cállate cállate niñoito
cállate cállate niñoito
a los humildes los pastores
y pon precioso ya a dormir* [Padre entrega el Nene al Pastor 2]

9.6. [Padre entrega el Nene al Pastor 2] **Canto Ñ del Pastor 2, acunando al Nene**

*cállate cállate niñoito
cállate cállate niñoito
voy a entregarte a tu mamacita
y pares de llorar* [pastor 2 entre el Nene a la Madre Sentada]

9.7. [Pastores regresan a la iglesia] **Baile del Padre, ante la Madre sentada con el Nene y los Abuelos**9.8. **Canto L de la Madre, sentada** [Abuela recoge petate, almohada, cobija, sostiene percha]:

*cállate cállate niñoito
cállate cállate niñoito
voy a entregarte a tus abuelitos
y seguiremos a bailar* [entrega Nene al Abuelo]

10. [Madre entrega Nene al Abuelo] **Baile del Padre y la Madre, cruzando y girando sobre el eje N-S** [Padre avanza al norte, Madre le alcanza].11. **Baile de la Madre, sobre el eje N-S** [del norte al Sur, agitando pañuelo; regresa al norte].12. [Entran todos los Pastores] **Danza grupal** [Abuelo baila cargando al Nene en un rebozo]13. [Salen los Pastores y los Padres] **Bailes y Cantos de los Abuelos** [Abuelos avanzan de sur a norte, hacia la iglesia. Abuelo carga al Nene. Intercalan cantos y bailes más erráticos más un jarabe encarados en el eje E-O).

Cantos de los Abuelos y variaciones

Panadero chocolate/pan de huevo [solapándose, tarareando]
Panadero pan de leche/pan de huevo

Eso es muy bueno para comer/tomar

*((...santo...yo necesito
dones benditos...))*

Llora, llora llore/voy y voy y voy

Por tu lechecita yo le dedico

Llora, llora, llora

Por tu sombrerito yo necesito))

Dimensiones pública y privada de esta Danza y su género. Algunas consideraciones simbólicas.-

Esta Danza comparada con otras locales (la Pastorela, de Viejos) y otras de la comarca y el Valle, así como con otras ceremonias, no sólo públicas o de ciclo anual, sino también vinculadas al ciclo vida, servirán para una mutua interpretación, al igual que para el análisis de un género carnavalesco, con parámetros constantes también en otros contextos indígenas.

En esta Danza, como en otras “pastorelas” o “adoraciones”, se aprecia no sólo una influencia de las representaciones católicas y populares de Navidad, sino de una interpretación de estilo mesoamericano. En varios contextos indígenas el nacimiento de Jesús se asocia con el surgimiento del Sol y de una nueva era (o quizá uno de sus pasos previos) dentro de una secuencia de acontecimientos recurrentes (aunque en orden alterno): bautismo-carnaval-persecución-circuito civilizador, etc., que suelen culminar con la Pasión. En la evolución de esos relatos o en sus representaciones intervienen, además de la familia de Jesús, otros personajes, unos “discípulos” o apóstoles (a veces, como en la Pastorela, identificados con los Pastores), así como unos “enemigos” polimorfos (y, significativamente, intercambiables en algunas funciones con los anteriores), frecuentemente unos Diablos o Viejos, a veces también Judíos, Reyes o varios de éstos combinados en sus emblemas o en un mismo bando⁴².

Además del nacimiento del Jesús, en esos relatos o representaciones se establece, de manera habitual, otro acontecimiento crucial: el bautismo del Niño el 1º de enero o, según aparece también en la Pastorela y su ciclo, su *levantada*.

A pesar de unas evidentes conexiones, esta Danza –y a diferencia de la Pastorela- no trata, como llegan a precisar muchos, de ese nacimiento de Jesús, aunque sí se evocarían algunos personajes y pasajes relacionados. La Danza expresa, sobre todo, la vinculación que esos acontecimientos y una serie de concepciones relacionadas (sobre la “persona”) tienen en la vida cotidiana. Se verá cómo estas recreaciones mitológicas, más o menos metafóricas, tienen una vertiente metonímica en la que radica su eficacia ritual y dramática. Esta eficacia se basa, principalmente, en una noción cultural y cotidiana de “co-sustancialización” o “personificación” de lo “sagrado” o “sobrenatural” en distintas entidades; algunas de estas entidades son más abstractas, como el concepto de comunidad (encarnado por los distintos estamentos de la sociedad o representada por la figura del santo o patrón) y otras son más concretas, como es el individuo y sus esencias anímicas.

⁴² Recordar las versiones zapoteca, otomí y totonaca de esos sucesos, ya comentados en las danzas de Santiagos o en la Pastorela (caps. 5 y 7), y que se retomarán. Además de los pasajes culminantes sobre su nacimiento o su sacrificio, estos relatos mesoamericanos sobre Jesús incluyen, como se comentó, otros episodios trascendentes, fundadores y fertilizadores (como la creación del licor, de los pájaros y otros animales), así como una danza, simulación o “juego” (por Viejos, Diablos u otros personajes) que conectan, a veces explícitamente, esos mitos con danzas, sobre todo carnavalescas. En el relato totonaco, por ejemplo, los Reyes se disfrazan de “Huehues de Carnaval” para capturar a ese “Niño de la Estrella”. O en la danza del Valle reseñada por Parsons, otro niño (el Marcos, asociado a Cortés) es perseguido por un bando de “danzantes” que combina a unos Viejos y su Rey Judío, vinculados a un Moctezuma y otros personajes del baile local de la Conquista (1936:261-5).

Esta interrelación o transversalidad entre unas nociones culturales de cosmos, sociedad e individuo, se apreciará también en las cruciales y recurrentes correspondencias entre representaciones públicas y privadas o entre celebraciones de ciclo anual y vital, como ya se sugirió, por ejemplo, respecto al contexto político y también privado de la Pastorela. Muchas de estas consideraciones, derivadas de un análisis de parámetros generales en el repertorio carnavalesco, serán válidas tanto para el Valle como la Sierra e, incluso, para otros contextos indígenas contemporáneos.

Como se podrá apreciar, tanto en esta Danza como en otras relacionadas y en sus contextos etnográficos, la simbiosis entre unas tradiciones ceremoniales locales y otras más “canónicas” las ha transformado y moldeado recíprocamente; incluso se han intercambiado en varios aspectos y escenarios, por ejemplo en sus contextos habituales, públicos o privados de puesta en acción.

En un panorama general de estudios sobre el ceremonial público entre indígenas mesoamericanos, éste es presentando, en contraste con el privado, como el más afectado (incluso vaciado de contenido) por las políticas administrativas y evangelizadoras⁴³. Sin embargo, este ceremonial público zapoteco, protagonizado por las danzas, aún siguiendo el calendario anual de fiestas a los santos, está intervenido por nociones y pautas locales más propias del ciclo vital o privado. Además, estas celebraciones, precisamente por esos aspectos íntimos, aunque dislocados pero siempre cargados de emotividad, pueden llegar a adquirir -como se verá también en el caso del Valle-, una dimensión sino política, al menos social y comunitaria, además de ritual.

Este tipo de dramatización o “teatralización” del ritual privado, o bien, de privatización o “familiarización” del ceremonial público, constituirá una de las claves interpretativas de muchas de las actuales danzas zapotecas y sus géneros. Algunos están, además, específicamente basados en un modelo “genealógico” que conecta ulteriormente distintos ámbitos y niveles de representación, mitológicos y cotidianos, sociales y “espirituales”. Estas correspondencias tendrán, igualmente, implicaciones emocionales privadas o cotidianas, pero también en una exhibición y configuración de nuevas identidades étnicas.

Un rasgo característicos de la teatralidad zapoteca, sobre todo de la que se viene definiendo como más “carnavalesca”, es un tipo de representación invertida o extrañada de la “realidad”, ya sea ésta una mitológica o “espiritual”, o una bien cotidiana o mundana (más bien una re-presentación de unas pautas o modelos convencionales de conducta e interacción, tanto social como ritual). Este tipo de representación “invertida” se podrá apreciar no sólo en las danzas, sino también en otros ámbitos de representación; por ejemplo, en rituales profilácticos o terapéuticos, en los que se requiere de un “habla ofensiva” o particularmente agresiva, significativamente diferente de la habitual, dictada por unos modelos o ideales interactivos en los que prima la medida y la contención.

⁴³ En este debate etnográfico (ver resumen de algunas perspectivas en Galinier, 1996:247-249) se suele diferenciar también el contenido de estos dos ámbitos rituales, como uno más “tradicional” o local, en el ámbito privado, y otro público y “católico”, llegando éste segundo a estar “activado” casi de una manera mecánica o desprovisto de un significado o sentido local (ver, por ejemplo, en Pitarch 1996:13-14) “actuado” o “dramatizado”. En el caso zapoteco sería precisamente este sentido “teatral”, y aún así performativo, el que podría dotar de un particular significado culturalmente propio a algunas de estas danzas y escenificaciones públicas.

Así, dentro de este marco de teatralidad invertida o extrañada, esta Danza no sólo sería, pues, una particular interpretación zapoteca o mesoamericana de pasajes relacionados con la Navidad, aún mediatizados por distintas influencias o tradiciones narrativas y teatrales; sino que sería (o habría sido, quizá de manera aún más precisa o enfática en el pasado) una versión chusca o transgresora de ese acontecimiento narrativo mitológico, más o menos canónico, quizá también con fines equivalentes pero inversos⁴⁴. Esta inversión se trasluciría, por ejemplo, en el rechazo de la Madre al Nene y, sobre todo, en la intervención de los Abuelos, personajes esenciales en este tipo de versiones cómicas, no sólo de un suceso mitológico u otra “realidad”, sino de sus propias re-presentaciones narrativas o dramáticas.

El contenido humorístico característico de la actuación de los Abuelos está hoy matizado (aunque no eliminado) en esta versión, y contribuye en una atenuación del carácter trasgresor de la escenificación en general⁴⁵. Aún así varios indicios (sus cantos tarareados, dolor de espalda, el vestuario, la percha, etc.) verifican sus paralelismos con personajes y representaciones equivalentes pero de carácter aún más plenamente carnalescos (los Huenches o Viejos también en el Valle, los Nigora, los Gul o Gole Bat, etc., e incluso los Diablos de Pastorela). Éstos paralelismos contribuirán en su mutua interpretación.

Otros gestos, discursos y acciones que aparecen a lo largo de la Danza evidencian, asimismo, estas características inversoras y extrañadas del género carnalesco, aún con todo vinculados, de una manera profunda y “esencial” a unas experiencias íntimas y cotidianas de los zapotecos, como se verá en algunas de sus concepciones sobre la persona. En primer lugar cabe destacar que todos los personajes de esta danza, por el mero hecho de participar con sus máscaras o disfraces acatrinados y de cantar en castellano, tienen o representan un carácter alienado. Sólo el Nene (y en cierto modo la Madre, como se comentará), a pesar de los atributos que se le confieren o que se van revelando a lo largo de la Danza, mantiene una “identidad social”, como “hijo” de los padres que lo ofrecen en una *promesa* particular al santo, pero también en un *servicio* al pueblo. Esta interrelación no sólo entre “personas sociales” y “personajes dramáticos” en un único escenario, sino también entre sus atributos metafóricos y unos objetivos rituales o metonímicos, resultará crucial en la comprensión de este tipo de teatralidad.

En esta diferenciación entre personajes -Padres, Abuelos y Pastores por un lado, y Nene, quizá también la Madre desenmascarada, por el otro-, se observa uno de los principales contrastes que articulan las tramas carnalescas y su particular tensión dramática. Por un lado, los personajes enmascarados o acatrinados de la Danza se distancian o evocan una realidad metafórica y extrañada, propia de los mitos o de ámbitos sobrenaturales, en la que

⁴⁴ Como se viene comentando existen “versiones carnalescas”, no sólo de unos mitos y sucesos trascendentes en relación a unos modelos canónicos u ortodoxos, como los bíblicos, sino también de las propias danzas: ver, por ejemplo, la versión reseñada por Parsons, que no sólo es una interpretación, más o menos carnalesca, de la Pasión, sino una parodia de la propia Danza de Conquista difundida en el Valle (1936:261-5).

⁴⁵ La atenuación de este carácter varía, además, entre versiones regionales. En la de Yalálag, por ejemplo, los Abuelos que atienden al Nene y su familia, visten el traje tradicional sin rasgos acatrinados, pero llevan, en cambio, máscaras grotescas y bromean en sus bailes e improvisaciones en zapoteco, simulando peleas. En otras versiones los Abuelos o Viejos, pueden ser, como se ha visto bien acatrinados, bien estrafularios y con unas actuaciones no sólo transgresoras, sino incluso enajenadas.

se ubica también a los santos, vírgenes y otros protagonistas de los relatos sagrados, incluyendo a los ancestros. Por otro lado, el Nene -a pesar de su traje ritual acatrinado y de transponer, incluso, al Niño Dios, como expresa uno de los cantos, *a un niño Jesús, ya tiene su sombrita*- encarna y “es” un niño (a veces incluso una niña, *bdao’ ZZ, bebé m. y f.*) de la comunidad.

Aún con todo -o precisamente por ello- el Nene, como niño, está connotado por una serie de atributos sagrados que se asocian a ese estado vital; éstos pueden ser o resultar benignos, aunque podría contener, también, una peligrosidad potencial. Asimismo, este Niño adquiere ulteriores connotaciones sagradas en tanto que representante del barrio o de la comunidad en estas ofrendas danzadas (y reiterativas) al santo. Además, aunque de manera quizá tangencial (o nunca directa o individualmente atribuida), en él se podrían llegar a proyectar, como se sugerirá, algunos atributos aparejados a ciertos niños excepcionales (o *niños-centella, yi’ bdao’*), precisamente por su identificación (metonímica) o una “co-sustancialización” con algunos de los rasgos particulares del Niño Dios. Además de representar al Nene, este niño retiene (y también emana, con la puesta en acción) los principales contenidos y significados de la Danza. Esta representación trataría de articular ideas o conceptos locales a cerca de una dimensión “sobrenatural” de la persona -como las cualidades sagradas o anímicas de este niño-, con su carácter individual o social (como niño ofrecido por sus padres y la comunidad al santo) y también ritual (como representante de un Niño-Dios sagrado y benefactor).

A diferencia del Nene, los demás personajes, también los Viejos, cumplirían un papel más evocador o metafórico que metonímico. Además de elaborar coreografías armónicas y profusas con todo el conjunto de actores⁴⁶, los Abuelos y sobre todo los Padres, ejecutan sus bailes particulares con ese estilo vivo (posiblemente en exceso) y poco convencional. La Madre, a la manera de las Malinches (de la danza local pero también de las de otras regiones), baila con especial dinamismo, agitando su pañuelo, con más garbo o coquetería que en el baile femenino habitual⁴⁷.

De igual modo, el Padre palmea con gracia, bascula el tronco e incluso las caderas, en unos contoneos poco convencionales para el estilo local, aunque nunca exagerados o desarticulados como los de otros campos. Como se comentó en el anterior epígrafe, su baile alzando la silla o el petate ante la Madre podrían recordar unos bailes nupciales zapotecos o interpretarse como secuencias de un cortejo amoroso, aún así estos tendrían algunos rasgos extrañados⁴⁸.

⁴⁶ (Los bailes de esta Danza, aunque no tan extrañados formalmente, como el de los Campos Moros, o los Judíos, recordarán igualmente a un baile carnavalesco o “juego”, similar al que, según narran algunos de los mitos mencionados, se creó para atraer o capturar al Niño Dios (o según se pueda apreciar también en los juegos de los Judíos en relación al Hijo del Rey). Aunque esté no sea, explícitamente, o el contexto argumental de esta Danza, si se aprecian suficientes analogías como para justificar la presencia de estos Viejos carnavalescos y relacionarlos con secuencias de esos mitos y otras danzas emparentadas.)

⁴⁷ Este movimiento amplio y vivo, como se comentó en otras danzas, se puede comparar al más desinhibido de las costeñas y otras oaxaqueñas más acatrinadas. Por otro lado, el baile y las oraciones que realiza “el Malinche” otomí en lo alto del Volador se caracterizan por similares sacudidas de un pañuelo. El movimiento del pañuelo recuerda al de varios campos zapotecos, en sus gestos terapéuticos o mágicos (Moros), o seductores (“robo de besos” de los Negritos). Para Molina (2006:22), este movimiento del personaje femenino estaría en relación a un carácter fertilizador de estos u otros Huenches, con el que ahuyentaría animales montaraces que invaden las milpas, similares a los aparecen en sus parafernalias o emblemas.

⁴⁸ Como se ha comentó, las sillas, se usan hoy de manera cotidiana por varones y mujeres, aunque éstas, por ejemplo, se sientan aún en petates en las bodas y otras celebraciones, evocando un modelo tradicional, ya

Pero más que el ofrecimiento de tales objetos, con la retardada aceptación por la Madre, son algunos de los gestos, en combinación con los cantos, lo que mejor revela un “derroche” de emociones y el carácter extrañado de estos personajes y sus acciones. El modo en que el Padre se lleva las manos al pecho al dirigirse a la Madre, con apelativos profundos y “románticos” (*alma mía, corazoncita*), o en que se postra a sus pies, recuerdan, aunque en modo más sutil, a los gestos de otros campos zapotecos que parodian, más concretamente, similares exhibiciones emocionales, así como un tipo de despliegue seductor o de excesiva coquetería⁴⁹.

Estos gestos, al igual que los cantos, se corresponden más con un código romántico sino extraño, sí de rasgos algo acatrinados, diferente de las pautas de cortejo y matrimonio tradicionales. Los ancianos se quejan especialmente de la pérdida de estas convenciones sociales entre los jóvenes, que *sólo quieren puro noviazgo* y a diferencia de los matrimonios y cortejos más convencionales. Aunque se resignan a las uniones más improvisadas, por elección incluso por *robo*, aparejadas a ceremonias más discretas, consideran que conducen a mayores rupturas y conflictos. Este tipo de disrupciones conyugales son especialmente denostadas, por sus consecuencias trascendentes en niveles más amplios de una realidad cotidiana, cuando no “cósmica”. Se podría apreciar, también, un paralelismo con otras representaciones culturales de mestizos o urbanos, tenidos por gentes especialmente volubles y enamoradizas, por contraposición a un modelo ideal de matrimonio tradicional, prácticamente acordado por los padres o entre cónyuges muy jóvenes.

Por otro lado, aunque atenuado en esta Danza, incluso camuflado en algunas secuencias combinadas con cantos devotos, un tópico íntimo y “fertilizador”, como es el sexual y típicamente carnalesco, subyace en esta danza, aunque en menor medida que en otras de Viejos, como también se verá en el Valle, donde las representaciones marcadamente sexualizadas de algunos personajes, los albures y juegos de palabras, por ejemplo de los Viejos, son explícitos.

ceremonial. Este uso de la silla y del petate, en el que la Madre reposa los pies, podría ser o haber sido un mecanismo de “extrañamiento”, quizá arcaizante. En las bodas tradicionales, los novios y la *parentela* se sientan en grandes sillas frente a mesas para destacarlos o evocar, en este contexto, su posición “sacralizada” (y, según este sistema, “extrañada”), equivalente, por ejemplo, a la de unos santos “entronizados”. De manera más tangencial mesas y sillas denotan “autoridad”, deriva de su uso, también simbólico por los funcionarios civiles (o, incluso, de sus equivalentes “sobrenaturales”, los *da' gora gwzha'*, en sus reuniones espirituales). Este mobiliario era, hasta mediados de siglo, específicamente acatrinado; De la Fuente menciona, por ejemplo, como los yalatecos “urbanizados” o progresistas se diferenciaban de los “rústicos” o tradicionales en su uso o un “ofrecimiento” de la silla, como agasajo a los visitantes (1947:45).

⁴⁹ La precisión en la recreación de estos gestos puede variar según las aptitudes dramáticas de los danzantes; por ejemplo, en una de las representaciones anuales, un Papá especialmente hábil y expresivo confería, en mayor medida, ese carácter jovial y seductor, poco convencional (añadiendo, además, algunos gestos particulares o improvisados, aunque similares a los de otras pantomimas, como el de “atraer con un cuerda” al Nene en brazos del Abuelo). Existen además, como se insistirá, frecuentes correspondencias entre las “personas” y los “personajes” de todas estas danzas, o son lo suficientemente recurrentes o llamativas como para ser casuales. Por ejemplo, San José o el Padre suele ser interpretado por un joven vivo y la Madre por una joven virtuosa; el Bato lo es por jóvenes fuertes de aspecto y personalidad; el Ángel, por un niño de carácter dócil; algunos cómicos por individuos poco convencionales en su definición física, social, de género, etc. Parsons también señala la particular participación de desfigurados, tuertos o danzantes torpes en las antiguas versiones de la Pluma (1936:256).

Este modelo de interacción, también de tintes acatrinados o románticos es, a su vez, objeto de sátiras particulares por otros cómicos en la Sierra; además de típicos de los Viejos, se pueden recordar, las parodias de los Judíos o de los Negritos en el Valle, con sus gestos de enamoramiento y “robo de besos” respectivamente. Asimismo las coplas de estos últimos o las del Payaso en esta Sierra son similares no sólo a un tipo de albures sexuales recurrentes, sino a unas bromas de bromas extrañadas, como la imitación del “humor ladino” que observó Reifler en las “bombas” de los Negritos zinacantecos (1986:76). Esas pantomimas entre personajes pero, sobre todo, en la interacción trasgresora que estos *campos* sostienen con las muchachas del público o las Calendas (ver. cap. 3), resaltarán el sentido de estas interacciones picantes, no sólo como un aspecto formal esencialmente carnavalesco, sino como una nueva intersección entre la acción y la identidad de personajes dramáticos y sujetos sociales⁵⁰. Este aspecto será fundamental en una comprensión de la dimensión no sólo especular sino metonímica de estas danzas.

La Madre del Nene, desprovista de máscara como el Nene, ocuparía una posición escénicamente ambigua o similar a la éste pero, sobre todo, paralela a la de esas muchachas de un público expandido, a veces interactivo, de otras danzas y sus escenarios ampliados. Ésta sería un agente igualmente propiciador, incluso aún más específicamente “fertilizador”, que el propio *bedao'* o niño de connotaciones sagradas y benefactoras. Esta *mujercita* o *doncella* de la comunidad cumpliría, en función de su carácter social y local, además de dramático o acatrinado, con uno de los aspectos metonímicos y fácticos -más que metafóricos o evocadores- de estos rituales danzados. De hecho estas niñas participantes (con distinto protagonismo o intensidad según las danzas) se caracterizan por sus virtudes sociales y morales y por una edad cercana al matrimonio. Al igual que en otros escenarios expandidos de las danzas (como en las Calendas), estas representaciones suponen un escenario de exhibición pública de las muchachas que pueden ser re-enmarcados en sus connotaciones simbólicas fertilizadoras, no sólo en un nivel personal o social, sino dentro de un marco simbólico expandido, sobrenatural o cosmológico.

Por otro lado, además del carácter extrañado en tanto que sagrado (y viceversa) que connota al código romántico, también los arrullos al nene, aunque compartidos en la tradición indígena, podrían resultar excesivos, incluso desconcertantes, para unas pautas tradicionales, de un tipo de interacción con niños pre-verbales, que no son objeto de mensajes directos o tan elaborados como estos cantos, y que deberían ser interpretados como un tipo de “ofrenda”.⁵¹

Pero es, sobre todo, el rechazo del Nene por la Madre el que parece representar mejor un modelo desvirtuado respecto de las pautas interactivas convencionales; o como crítica a modelos urbanos o extraños. Al margen de otras explicaciones ya sugeridas para este rechazo (como una tergiversación de la modestia de la Virgen), éste podría fundarse en algunos contrastes étnicos o culturales. Por un lado la Madre, acatrinada en su vestuario

⁵⁰ Estas interacciones, como las de los Negritos en las muchachas de la Calenda, recordarán también las de otros carnavales, como los otomís, en los que las mujeres están expresamente proscrita del elenco, pero no de las alusiones o cantos de los Viejos, que las integran como parte del proceso de creación y re-creación cíclica de su descendencia sobrenatural y mundana (Galinier 1990:358).

⁵¹ Ver otros arrullos de indígenas oaxaqueños en Luna (2002). Estudios de psicología del desarrollo en contextos interculturales, también mesoamericanos, muestran como el habla específicamente dirigida a niños de esa edad (o *baby talk*) es un rasgo cultural aleatorio, que no es determinante en el desarrollo de las capacidades lingüísticas posteriores.

como las Malinches u otras “damas”, rechaza (temporalmente) a ese *fruto*, extrañado, de su amor. Sin embargo, esta Madre, también desprovista de máscara, también representaría o encarna el ideal local, y reconoce finalmente al Nene. Por otro lado, según se desprende de una interpretación de secuencias paralelas en otras danzas relacionadas (la Pastorela, Viejos del Valle), esta marginación o rechazo del Nene por parte de la Mamá, podría derivar también de una situación de ambigüedad o impureza, más ontológica que moral, de este Nene, especialmente antes de su *levantada*. Esta interpretación se deberá nuevamente contextualizar en función de la noción de “co-sustancialización” entre unas esencias personales o “anímicas” y otras de carácter natural o sobrenatural, según las conciben los sanjuaneros:

Una de las secuencias cruciales -a veces, también, puntales narrativos o dramáticos en relatos y representaciones de este género, incluso subgénero, carnavalesco-, es la comprendida entre el nacimiento y la *levantada* (a bautizo) del Niño, comparable a la que se representa en la escenificación expandida de la Pastorela. Este lapso o secuencia, en el caso del Niño Dios, está connotado, como se vio, como un periodo de ambigüedad e incertidumbre, a nivel simbólico y fáctico, por el cambio de cargos o de poder (con implicaciones cosmológicas) y también por la presencia amenazadora y trasgresora de los Diablos. De manera paralela, éste es también un periodo particularmente delicado en el ciclo vital de los niños, más vulnerables o susceptibles de quedar *atrapados* (su alma o *sombra*) *en o por la tierra*. Es de esta potente y saturada matriz de la que son, asimismo, *levantados* en la versión terapéutica de ese ritual.

En esta Danza, de manera paralela a esa secuencia de la Pastorela, el Nene, apenas recibiendo *su sombrita*, se encontraría no sólo en un estado de tránsito simbólico, físico y social sino que, en función de esa “co-sustancialidad”, este estado sería también de vinculación, incluso de “pertenencia”, a la tierra, aparejado a una peligrosidad potencial que explicaría, a su vez, ese rechazo (temporal) de la Madre hasta su *levantada*.

Esta “co-sustancialización” se observaría en algunos de sus atributos compartidos entre la tierra y la primera niñez (frescura, peso, humedad). Por otro lado, algunas enfermedades (o *sustos*) a las que son propicios los niños pueden derivar precisamente de una caída, con la consiguiente “compenetración” entre el cuerpo y la tierra; o, también, como se expresa, *la tierra se levanta y nos puede topar* ⁵².

Por otro lado, como se verá en la danza de Viejos del Valle, perteneciente también a este subgénero de interacción con un Niño, también se desarrolla o dramatiza un ritual equivalente a una *levantada*, con un cambio de ropas de un Niño (el Centurión), sobre un petate, que se considera un episodio purificador, para quitar *todo lo malo* que el niño ha acumulado en los días previos (de exhibición pública). Es frecuente que los padrinos de estas ceremonias o de bautizo (como los Viejos de esa recreación) regalen, de hecho, ropas nuevas. ⁵³

⁵² Uno de los síntomas del *susto* (al menos en adultos) serían los *pies hinchados* o *pesados* indicativo de esta “compenetración”. También otras enfermedades “penetran” por los pies y ciertas tierras (la del cementerio) se consideran peligrosas; la muerte, más que las enfermedades, se consideran contagiosas.

⁵³ Por otro lado, en el periodo expandido de ese ritual del Valle, la Semana Santa, los días previos a la muerte/ascenso de Cristo estarán connotados por su estado de “encarcelamiento”, comparable a uno de enfermedad, (similar, a su vez, al de una captura simbólica del Niño Dios por la presencia de los Diablos, antes de su *levantada* durante la Pastorela.)

Aún así, volviendo a las exégesis locales, se debe insistir en que los lugareños sólo explican este *fastidio* de la Madre como un recurso dramático que sostiene la trama o tensión dramática. Ésta estaría centrada primordialmente en una presentación del Nene dentro de su grupo familiar (dramático) y uno social (comunitario). El *fastidio* es, con todo, un recurso indudablemente chusco o extrañado que en otras versiones regionales (como la de Yalálag) recaería en mayor medida en unos Viejos más extrañados, incluso como malviejos. Como se viene comprobando, un rasgo de las danzas carnavalescas es su relación -proporcionalmente invertida- con otras celebraciones trascendentes, por ejemplo, públicas o anuales, como las de Navidad; pero, sobre todo, en las “correspondencias” que esas ceremonias tienen con las de ciclo vital, así como con unas concepciones cotidianas relacionadas o relativas a la persona y, en particular, a su dimensión anímica o espiritual. Así, esta Danza, además de evocar unos sucesos sobre Jesús, u otra familia primordial, se perfila como una recreación extrañada o invertida de un cortejo o de una boda y, sobre todo, de nacimiento o una *levantada* (en la que la madre rechaza al Niño), quizá continuando pero, sobre todo, recreando, alteradamente, estas secuencias de la representación de Navidad⁵⁴.

Es precisamente en función de esas particulares “correspondencias” entre ceremonias anuales y vitales que se establece una profunda conexión entre los objetivos públicos y privados de estas danzas, al igual que entre sus referencias mitológicas, unas cósmicas o relativas a seres “sobrenaturales” y otras de carácter más mundano o cotidiano, pero igualmente sacralizadas, como son las que configuran al sujeto.

Así, por ejemplo, estas “correspondencias” articularían unas dimensiones cósmicas, también comunitarias o sociales e incluso individuales contenidas en estos personajes. Estos atentos “Abuelos”, aunque atenuados en sus rasgos más cómicos y transgresores (que sí expresan sus equivalentes en otras danzas, Nigora, otros Huenches, Viejos del Valle, o incluso los Diablos), si retienen algunos aspectos “fertilizadores”⁵⁵. Atestiguarían, en la dramatización, la “sacralidad” de su descendencia y su intermediación en la regeneración de su prole que, más que mestiza, contendría una “otredad ontológica”, pero no incompatible con una reivindicación étnica. De hecho estos Viejos estarían asociados a su vez a una transmisión genealógica, incluso a una autoctonía, en tanto que proyección de unos *ancestros fundadores* (compartidos incluso por varios pueblos de la región, ver relatos de fundación, cap. 1).

⁵⁴ La “boda tradicional” es, a su vez, una de las secuencias favoritas no sólo de un “nuevo teatro indígena”, de promoción institucional, sino de muchas comparsas carnavalescas zapotecas tradicionales (Parsons 1938:265) o actuales, como se verá en el Valle. La boda, según el protocolo zapoteco y de otros grupos mesoamericanos, tiene un especial contenido “teatral”, similar al que se extrae de estos otros procedimientos rituales. Por otro lado, distintas parejas primordiales o Viejos, como en el carnaval otomí, generan cíclicamente y siguiendo un modelo genealógico, a distintas parejas e hijos (a veces bebés o muñecos, unos de rasgos acatrinados, otros oscuros, propiciando igualmente una perpetuación social y simbólica de su “estirpe” (ver, por ejemplo, Galinier 1990:250 o 256); esto podrían ser interpretados también dentro de un género, no tanto canónico de “adoraciones navideñas”, pero sí de dramatizaciones indígenas y carnavalescas de similares o invertidos “nacimientos cósmicos”.

⁵⁵ Aunque menos explícitas que en otros Viejos del repertorio local y regional a analizar algunos aspectos como su vaivén, los cantos o su intermediación entre la pareja de Padres, pueden ser considerados bajo un similar sentido sexual y fertilizador. Ver una explicitación de estas connotaciones en los cantos y la actuación de los viejos otomís (Galinier, 1990:409-10).

Así mismo, aunque en otro sentido, el Nene encarnaría (incluso de una manera metonímica más que metafórica) unos atributos fertilizadores, proveedores de abundancia y bienestar-, en función de una “co-sustancialización”, además de “personificación” de unas esencias o atributos sobrenaturales o sagrados. Este mecanismo o particularidad cultural tendría un buen exponente en las concepciones y la figura de los distintos “transformistas” ya comentados (cap. 2). Entre éstos se cuentan, además, los *yi' bdao'* o niños-centella, de capacidades extraordinarias y vinculados simbólicamente al Niño Dios, como ya se comentó en la Pastorela. Aunque una relación del personaje del Nene con esos niños no es explícita, ni lo sería nunca de manera individual (son temas velados), el personaje sí está estrechamente vinculado (incluso de manera casi metonímica, en tanto que persona social, ofrecida en este ritual comunitario) con el Niño Dios, otro niño “de luz” o “estrella” específicamente benefactor y proveedor de bienes, incluyendo el maíz⁵⁶.

Asimismo, cabe recordar nuevamente que los *bedao'* o *ídolos* de los *gentiles* serranos (de rasgos infantiles, también femeninos o *virgencitas de cosecha*) son referidos con un término similar; y más específicamente como *bda'o bzan* o deidad del abundancia en Yalálag⁵⁷. Todos ellos propiciarían, como algunos *santos* específicos *de cosecha*, la fertilidad de los campos.

Pero es, sobre todo, el carácter social del niño que encarna al Nene –por su edad y su condición de “hijo” de la familia que lo ofrece y de miembro de la comunidad, así como por las implicaciones que esto tiene en función de esa “co-sustancialización” o “identificación metonímica” entre persona y personaje-, por lo que estos Niños interiorizan o participan de los fines o invocaciones de la Danza o de la *levantada*, fortaleciéndose en salud y propiciando su bienestar. Además, a través de la dramatización pública de un ritual íntimo, trasladan ese bienestar a sus familiares y a los otros miembros de la comunidad.

Aún en sus rasgos extrañados o teatralizados (y precisamente por esto último, como proceso de extrañamiento o de ser “otro”), la *levantada* de este Nene, ya sea en su versión como ritual privado –similar a un ritual terapéutico o profiláctico o, según explicita la *promesa* de los padres, como propiciación de un bienestar físico y material del niño-, o en su versión pública -como presentación social o equivalente a un bautizo-, alcanza, en función de estas “correspondencias” entre entidades personales (ánimicas o espirituales), sociales y sobre-naturales, unas implicaciones más profundas. Además de un ritual comunitario, que reflexiona sobre una identidad local incluso étnica, éste tiene connotaciones cosmológicas paralelas a la de los grandes rituales del ciclo anual, en este caso la Navidad (en otros, la Pasión).

⁵⁶ Estos *pobrecitos niños-centellas* (*yi'*, fuego, lumbre, *bedao'*, bebe, también ídolo) inspiran una devoción y piedad, similar incluso a la del Niño Dios, posiblemente porque sus destinos son inciertos cuando no aciagos o de muertes prematuras. Como se vio en el cap. 2 estos aparecen quemados tras sus salidas nocturnas por su propio fulgor o la acción de sus enemigos; esos vecinos malévolos los persiguen con largas varas de carrizo para robarles los tesoros que extraen de piedras. Respecto a la condición mutante, resplandeciente o estelar de estos niños resulta igualmente ilustrativo el mito totonaco sobre la venida al mundo del Niño Dios (convertido en sol), “trae en la frente una estrella que muy pronto desaparece”, pero por la cual es perseguido por unos “Reyes” y sus secuaces: los “Huehues de Carnaval” (Ichón 1973:96); es, quizá, esa condición sagrada la que le permite mudar, eventual y continuadamente de rostro, a lo largo de su vida o del relato. Este don de la transformación siempre tiene, ya sea en sus vertientes benéficas o maléficas, unas connotaciones sagradas.

⁵⁷ Ver Molina 2003:8-12 para una interpretación del *bda'o bzan* como deidad de la abundancia en la sierra y su relación con el género de cantos, anteriormente sagrados, también comentados por De la Fuente.

Se resumen en esta danza algunos de los principales y múltiples sentidos de las dramatizaciones comunitarias zapotecas dirigidas a los santos, en transformación e, incluso, en un paradójico desplazamiento desde el ámbito privado y al público y viceversa. Éstas representaciones, además de interrelacionar estos dos ámbitos, en la figura de los actores y de sus familias (donadores en varios sentidos, con sus *promesas* privadas pero también en un *servicio* a la colectividad), contribuyen en una transmisión de distintas tradiciones culturales (ceremoniales, musicales, orales, económicas, de redes sociales, etc.). Este tránsito o articulación entre lo privado y lo público se debería enmarcar, también, como un nuevo ámbito de exhibición y negociación de una identidad étnica en continua revisión, en función de unas tradiciones extrañas pero interiorizadas (así como de otras locales, igualmente alienadas), en un modo similar a como se articulan distintas facetas de una identidad más personal o individual.

Fotos Capítulo 8. Danza del Huenche-Nene



Fotos 1 y 2. Primeros sones de baile ante la iglesia. Algunos pasos se giran sobre los bastones helicoidales como en otras danzas mexicanas de Viejos. (La *Abuela* en primer plano).



Foto 4. Un Pastor del elenco del Huenche-Nene. Nótese el sombrero cónico (parecido al de los Moros y otros personajes mesoamericanos) y el bastón helicoidal. Aunque el chaleco es similar al de Moros, el pantalón y los paliacates recuerdan a otros uniformes acatrinados.



Foto 3. *Papá* y *Mamá* del Nene con uno de los *Pastores*. Los trajes, acatrinados, recuerdan a los de Malinches.





Foto 5. *Abuelo* del Nene con máscara y traje acatrinados. Lleva percha rematada con una rueda de panecillos o totopos. Esta percha se podrá asimilar a otras mesoamericanas (ver varas “tronadoras” de los totonacos u otras “captadoras de estrellas” o los carrizos de los Diablos de Pastorela)



Foto 6. La *Abuela* viste traje regional, pero con rebozo negro (del Valle), colores más vivos y sombrero acatrinado (de corte viril, con listones y espejos), como el de Malinches.



Foto 7. Son (¿nupcial o de cortejo?) de los Padres en el eje N-S, siempre escoltados por los Abuelos. Los Pastores salen de escena.



Foto 8. Son del Padre bailando, sobre el eje N-S, con la silla entregada por los Abuelos.



Foto 9. El Padre baila con la Madre ante la silla y se la ofrece cantando: *Siéntate siéntate alma mía/corazoncito, aquí quiero verte sentar, aquí está la sillita, para que arrulles nuestro niño*



Foto 10. Son del Padre bailando con el petate entregado por los Abuelos; y, después, ante la madre sentada.



Foto 11. El Padre coloca el petate bajo los pies de la Madre y canta: *'Aquí pones tus piecitos/para que no te lastimes/a mi has de llegar/hasta en tu corazón'*. El Padre despliega gestos "románticos": abre sus brazos, se los lleva al pecho, coloca los pies de la Madre sobre el petate.



Foto 12. Los Abuelos supervisan y entregan el Nene al Padre. Nótese los zapatos y medias acatrinadas de la Abuela.



Foto 13. Baile del Padre "alzando" al Nene, primero sobre el eje N. a S y después ante la Madre.



Foto 14. El Padre trata de entregar reiteradamente el Nene a la Madre; pero ésta lo rechaza una y otra vez con un gesto de la mano. El niño llora y el padre lo arrulla: *Cállate cállate mi niño, cállate cállate niño, vamos a buscar tu mamacita, y pares de llorar.*



Foto 15. El Padre baila al Nene alzándolo, frente a la Madre.



Foto 16. El Padre canta e intenta entregar, de nuevo y por varias veces, el Nene a la Madre, hasta que ésta lo acepta finalmente.



Foto 17. La Madre acepta al Nene en su regazo. Los Abuelos los rodean. El Padre baila ante ellos.



Foto 18. La Madre canta y arrulla al Nene. Los Abuelos los rodean; arropan y ofrecen juguetes al Nene, formando un “cuadro de adoración”.



Foto 19. La Madre canta y arrulla al Nene; los Abuelos “adoran” y el Padre baila ante ellos. Nótese la percha y la máscara barbada del Abuelo.



Foto 21. La Madre se “levanta” y “ofrece” el Nene (ante el santo) en la Iglesia. A continuación lo “acuesta” en el petate. Los Abuelos lo rodean y arropan



Foto 22. El Padre “levanta” al Nene del petate y le canta: *levántate levántate niño, vamos a buscar a los pastores, y pares de llorar.*



Foto 23. Entran dos Pastores. El Padre les entrega sucesivamente al Nene. Los Pastores lo “abrazan” (como unos “padrinos”) y cantan.



Foto 24. El Padre baila alzando al Nene, ante los Pastores, los Abuelos y la Madre.



Foto 25. Son en pareja de los Padres y, después, uno en solitario de la Madre.



Foto 26. Sones de baile con los Pastores y el Abuelo “cargando” el Nene a la espalda.



Foto 27. Cantos y bailes, de cierre de la dramatización, protagonizados por los Abuelos, cargando el Nene hacia la iglesia.



Foto 28. Sones finales de baile con todos los Pastores, Padres y los Abuelos cargando al Nene.

PARTE IV: CARNAVAL EN EL VALLE

Capítulo 9

La Danza de Viejos: Versión e Inversión del Mundo

Como ha detallado Reifler (1986), las danzas y representaciones de Viejos son muy frecuentes en el sur de México y en distintas áreas de Mesoamérica, incluso desde época colonial y prehispánica. Existen estudios sobre las versiones mayas, los *huehues* nahuas, otomís o tontonacos, de Veracruz, del Altiplano Central, Michoacán, norte de México, etc. En Oaxaca son, junto a las de Negros (en la Sierra) o las de Diablos (Mixteca), una de las danzas carnavalescas más recurrentes. Existen distintas versiones en la Sierra Norte, también entre chinantecos (*huehuetones*), mixtecos (*viejos rubios*), zapotecos del istmo, (los *imbiox'ho*), mixes, etc. En el valle de Oaxaca, y en concreto en los pueblos y agencias del área de Tlacolula, existen múltiples versiones (Santa Ana, San Miguel, Díaz Ordaz, Teotitlán, Macuilxóchitl, Tlacolula, etc.).

Los Viejos aparecen, como se ha comentado en la Sierra, en las celebraciones de Navidad y también de Semana Santa, vinculados a distintas representaciones o episodios sobre la vida de Cristo. Su presencia en algunas representaciones evidencia, también, un especial entrecruzamiento entre la “Conquista” y la “Pasión”, interpretada, a su vez, como una persecución y conflicto. Así, por ejemplo, en la mencionada versión del valle recogida por Parsons (1936:261-5) en el Miércoles de Ceniza, los Malviejos (unos Judíos, junto con otros personajes bíblicos) intervenían en una parodia de la danza de Conquista local. Los Viejos aparecen también, como *campes*, en otras versiones de la Pluma (Coyotepec) o en las Malinches en la Sierra.

Por otro lado, algunas danzas de Conquista, como la de Santiagos en la Sierra, evidencian asimismo esta conexión con la Pasión y, aún sin la presencia concreta de unos Viejos, algunos de sus protagonistas (también Judíos, como se ha visto) resultan equivalentes a éstos en su transgresión, comicidad e, incluso, ancestralidad. El nacimiento de Jesús se podrá interpretar, también, en algunos contextos, como un momento o periodo de transición, combate y desorden (ver Pastorela o sus equivalentes con Viejos, Gul Bat, Huenche-Nene, etc.). Estas equivalencias entre el nacimiento y muerte de Cristo, así como, entre sacrificio y combate, explicarán tanto la presencia de los “infiltrados” cómicos en las danzas bélicas, como el protagonismo de ciertos “soldados” o huestes malignas en esas representaciones más litúrgicas.

En algunos pueblos de este Valle, en cambio, las danzas carnavalescas, y en concreto las de Viejos, se diferencian u oponen particularmente a las de Conquista (o de la Pluma) en sus repertorios locales, cuyas fiestas han alcanzado fama y notoriedad. Algunas de esas

Danzas de Viejos se celebran, por el contrario, en contextos más privados y familiares y en fechas diversas, a menudo móviles. En Santa Ana, por ejemplo, los Viejos bailan en el panteón por la octava de Todos Santos; en otros pueblos, en cambio, son representados en los días de Difuntos, o en los anteriores al Miércoles de Ceniza, como en Macuilxochitl o en Quiavini¹. En Santa María, como se va a detallar, los Viejos entran en acción en los días posteriores a Semana Santa, precisamente para alegrar y *levantar el ánimo* después de esos días de tristeza. Así, a pesar de que las danzas “carnavalescas” de este Valle se presentan sin relación aparente con unas versiones de Conquista, no sólo mantienen profundas conexiones simbólicas con éstas, si no que todas ellas se conciben bajo unos parámetros similares de acción y secuenciación que atañen, asimismo, a los grandes episodios del ceremonial católico y de la vida de Cristo.

Además de esa conexión entre danzas bélicas y carnavalescas, la actuación de los Viejos, no sólo en ellas, si no también en muchas de sus secuencias vinculadas tanto al nacimiento como a la muerte de Cristo, confirmarán una visión zapoteca, incluso mesoamericana, de los repertorios y los ciclos teatrales como uno sólo y a menudo relacionados con la vida de Cristo, (a veces incluso de otro santo). Aunque unitario y continuo, este ciclo ritual contendría igualmente periodos de orden y otros liminales o de desorden, con diversas implicaciones sociales y políticas. Las “infiltraciones” entre géneros, personajes y tipos de teatralidad, resultarán, pues, cruciales para interpretar no sólo a unos “personajes mitológicos” evocados en estos espectáculos, si no también a los “actores sociales” que interactúan con ellos, en todas sus dimensiones personales, ya sean sociales o rituales.

¹ dónde los antepasados “bromean” o el *bisabuelo descienden del palo* el domingo anterior a la Cuaresma (*rye'eht Da'ad Guahall loh yahg ZQ*)

1. La Danza y su Ciclo Ritual Expandido: la Semana Santa.

El marco temporal o “contexto expandido” de la *Danza* o *Carnaval de Viejos* -como también se le llama-, un evento ritual y político crucial en Santa María, se inicia en la Cuaresma con algunas ceremonias y preparativos; en los viernes de Cuaresma, por ejemplo, se ofrenda y adornan los pozos, en torno a los que se organizaban, tradicionalmente, los barrios y grupos de parentesco. Pero no es durante los días habituales para el carnaval, próximos al Miércoles de Ceniza, si no en los días inmediatamente posteriores a la Semana Santa (y llegando, incluso, hasta los primeros días de mayo), cuando los Viejos y otros personajes hacen su aparición. Junto a los Viejos participa también un conjunto variopinto de enmascarados, algunos específicamente vinculados al drama canónico de la Pasión, como es el Centurión y unos Soldados Romanos.

El ciclo de Semana Santa, esencialmente organizado por la principal jerarquía ritual local o Comité del Templo, preparado con meses de antelación, se inaugura de manera explícita con los actos del Domingo de Ramos. La procesión en la que Jesús, en su borrico, sale desde la iglesia al mercado, es, como en el mediterráneo, un acto relativamente alegre; se reparten palmas con las que se adornan altares y casas y hay cierto protagonismo infantil y de exhibición material. Los niños pululan sonando las primeras carracas que estarán presentes en todo el ciclo; de hecho, la gran matraca en lo alto de la iglesia también será tocada persistentemente durante lapsos prolongados en los días siguientes. Este domingo hay también una misa, seguida de un acto simbólicamente trascendente en el que los Funcionarios Municipales depositan sus bastones de mando en altar de la iglesia. Ahí permanecerán durante toda la semana, en una expresión de sumisión de los poderes terrenal a los sobrenaturales; este periodo redundará también en una expresión de luto, cuando no de “desgobierno”, incluso anarquía.

La procesión del día siguiente, lunes, es una de las más vistosas y solemnes del ciclo. Comienza desde la mañana y participa prácticamente la totalidad del pueblo. Coincide con una cierta afluencia turística en el pueblo, aún así, menor que la de otras fiestas, sobre todo el festival patronal. Aunque vistosa y abierta a los visitantes, este recorrido de los Santos y de su séquito, tiene una vertiente privada, de gestión y significado específicamente internos. Las imágenes de un Cristo Nazareno y la Virgen de la Soledad recorren casi todo el pueblo, deteniéndose en más de una docena de enclaves y esquinas, emulando un “vía crucis”. Estas paradas ceremoniales en las que se realiza una ofrenda, están patrocinadas por distintas agrupaciones familiares y miembros del Comité del Templo, que construyen unas estructuras efímeras, las llamadas *Casitas de Dios* (*yu'uh dyooz*, ZQ). En su interior se erigen algunas mesas o altares para honrar y recibir a estas figuras sagradas; su decoración recuerda a la que se prepara para actos similares en Navidad, las Posadas (o, también en los Días de Difuntos); pero, sobre todo, guardarán relación, en su conjunto, con la *Casita* de la Pastorela y otros “pesebres” adornados².

² De hecho, sus lados cubiertos y dimensiones, son particularmente semejantes a los de la *Casita de Pastorela* y recuerdan también a otros adoratorios o “pesebres” mesoamericanos que se erigen en Navidad, por ejemplo el de Zinacatán (Vogt 1973:210). Estas *Casitas* se cubrían de petate o enramada (como la *cárcel* de Cristo a comentar después), hoy con tejidos artesanales. La esmerada decoración en estas construcciones, también en su interior, podría recordar a la secuencia del mito (ver Parsons, 1936: 353-5, resumen en cap. 5 sobre Santiagos y en citas a continuación) en que San José decora el portal de Belén, invisible para el egoísta posadero. En esta dramatización local de Semana Santa, con numerosos paralelismos a establecer, los

En diferentes esquinas del recorrido, estas familias erigen unos altares bajo grandes estructuras de varios metros, completamente revestidas con toldos, petates y tejidos locales excepto por un lado. Al igual que en las “posadas”, los Santos acompañados de un comitiva y la banda de música, se detienen en cada una de estas estructuras, dónde recibirán una ofrenda, material y escénica, que se detalla abajo; antes, sin embargo, conviene describir y enumerar a los integrantes de esta “comitiva” que recorre las *Casitas*, puesto que se repetirá, con pocas variaciones, en todas las demás procesiones del ciclo:

Esta comitiva, siempre seguida por una gran cantidad de público local, a veces multitudes, está usualmente encabezada por una o dos bandas de música y seguida por los miembros del Comité de la Iglesia y cargadores de las imágenes, un equipo de rezadores especializados y una grupo dramatizado o “de custodia”. Este bando está compuesto por tres o cuatro niños caracterizados como el *Centurión* y los *Soldados Romanos* que siguen (o “persiguen”) a las distintas imágenes de Cristo (o sus caracterizaciones, como se verá) a lo largo de todas sus exhibiciones y procesiones durante la Semana Santa.

El niño que encarna al Centurión va en todo momento montado a caballo y cumplirá, como se analizará, un papel cardinal en todo el ciclo ritual de la Pasión, incluida la posterior Danza o Carnaval de Viejos³. Este Centurión y sus Soldados, entre los que se cuenta un *Pilatos*, junto con otras personificaciones (unos *cirineos*, unos *apóstoles*, además de una pléyade de danzantes y enmascarados carnavalescos) intervendrán en distintas representaciones vinculadas al drama de la Pasión, en una versión poco ortodoxa, si se compara con las dramatizaciones que abundan en el Mediterráneo o en México, pero no tanto en relación a las de otras regiones indígenas⁴. Estos *Romanos* cumplen además con la misión, simbólicamente trascendente, de recoger los bastones de los funcionarios civiles que se depositan en la iglesia durante la Semana.

El *Centurión* (*Saanturriony ZQ*, *Santurrion* o *Sinturión*) es encarnado anualmente por un niño diferente, de entre seis y ocho años, cuya familia asume un importante patrocinio ritual. Viste un uniforme de terciopelo o raso en azul o morado, con pantalón rojo y agremes dorados. Lleva un casco con rejilla y un velo que le oculta el rostro. El casco está rematado con un espejo ovalado y un penacho emplumado de la bandera mexicana; porta en todo momento un estandarte, también con penacho tricolor en el que está escrito: “*Crucifiquemos al falso profeta Jesús de Nazaret rey de los judíos ¡crucifiquémoslo! ¡crucifiquémoslo!*”. El Centurión, siempre va a lomos de un caballo, cubierto de cascabeles, espejos y orlas de

“anfitriones” de la Casita, por el contrario, recibirán a los santos con profusas ofrendas y decoraciones, de manera similar a cómo se reciben, también, a los Santos Peregrinos durante las Posadas.

³ Según Taylor (1960:271) un personaje equivalente en el Valle, también a caballo, representaba, en la década de los cincuenta, a Judas. El actual Centurión, con connotaciones simbólicas diferentes a las del San Longinos de la tradición canónica, deberá enmarcarse con algunos de sus equivalentes en la tradición teatral zapoteca; por ejemplo, con el Cortesito u otros Pajes de las versiones de la Pluma y otras Conquista, o también con el *Marcos* de la parodia recogida por Parsons (1936: 261-5). Asimismo, por distintas razones a comentar, con el *Hijo del Rey* en los Santiagos, o el *Banderín* en los Moros también como patrocinador de aspectos de la danza en la Sierra; con otras versiones menores e incluso o femeninas (*Nene* del Huenche, *Ángel* de la Pastorela, las *Esposas*, *Malinches* del la Pluma, etc.).

⁴ Ver, por ejemplo, la Semana Santa rarámuri, también interpretada como una persecución y conflicto entre bandos de Cristianos y Fariseos. Ver Bonfiglioli, 1995.

papel brillante⁵. Este caballo es guiado en todo momento por su *dueño*, un hombre o joven que presta al animal y sus servicios como una ofrenda, menor pero también importante dentro del ritual; lo decora, conduce y sostiene en todas las procesiones, mientras el niño, también asistido por sus familiares, monta o desmonta en cada parada ceremonial. El Centurión “sigue” a Cristo en todas sus apariciones y se cuadra detrás de cada una de sus distintas imágenes que se sacarán en procesión, siempre flanqueado por sus dos o tres *Soldados*. Estos niños, también diferentes cada año según la *promesa* de sus padres, tienen edades y vestiduras similares a las de Centurión, aunque van a pie y empuñan largas lanzas; llevan el rostro descubierto aunque, a veces, usan gafas de sol y cascos o atrezos comerciales específicos de “romano”, (ver fotos).

Para los lugareños el *Centurión es el que acompañó a Jesús hasta la Cruz*; algunos precisan que fue él quien *hizo que se cumplieran las órdenes* (presumiblemente de Pilatos, aunque a éste no se le confiere una presencia más que una nominal entre los Soldados). Algunos ancianos, en cambio, establecen que el Centurión fue el que *ayudó a Cristo*. Esta afirmación requiere una mayor indagación, pero podría guardar una relación mitológica o simbólica, con una simbiosis, antes más específica en la narrativa de esta región, entre la figura del Judas y el Simón o Cirineo canónicos, localmente conocido éste como *Llud Jesucristo*, o ayuda de Cristo (ver Parsons 1936:353-5 y más abajo).

Por otro lado, el Centurión y los Soldados, sobre todo en su carácter “persecutor” dramatizado en todas las procesiones a lo largo de este ciclo, podrán ser comparados a otros “enemigos” y perseguidores de Cristo en una mitología mesoamericana ampliamente difundida, y que aparecen bajo distintos rasgos y disfraces, a menudo carnavalescos (distintos tipos de judíos, romanos, viejos, reyes, diablos, etc.), algunos ya referidos o por comentar.

La comitiva es siempre seguida por un público numeroso, esencialmente de vecinos y algunos comarcanos. Algunos padres visten también a sus hijos, de uno o dos años, como *Ángeles*, con túnicas blancas y alas, o como unos *Cirineos*, con chaleco y pantalón negro, blusa blanca y paliacate rojo (un atuendo similar al de otros danzantes zapotecos o los “pastores” de la Sierra). Estos padres cumplen con estas *promesas* de “vestir” y llevar a los niños en todas las procesiones, a menudo cargándolos en los largos y duros recorridos. Hacen también un pequeño gasto o convite familiar, siempre para fomentar la salud y bienestar del niño.

Este tipo de comitiva participará en similar orden y manera en todas las procesiones siguientes durante la Semana Santa. Volviendo a la del lunes ésta se desarrolla durante casi toda la jornada, avanzando lentamente por el pueblo, siempre acompañada de música,

⁵ El penacho emplumado y con espejo del Centurión, aunque más sencillo, recuerda al de los danzantes de la Pluma. El estandarte también con plumas y espejos, está tallado con unas volutas de aire “prehispánico” similares a los “cetros” o “escudos” también al de esos danzantes (así como al “escudo” de Arista en los Moros de la Sierra). Aunque el Centurión no lleva lanza como sus acompañantes Romanos, el estandarte podría guardar cierta semejanza con otros bastones mesoamericanos, comparados a “varas tronadoras”, “rayos”, “captadores de lluvia” y con otras connotaciones cósmicas o solares (ver Ichón 1990:423-9). Por otro lado, distintos Viejos en el valle llevan lanzas (o varas adornadas como la del Huenche-Nene), también en los Altos de Chiapas; en este segundo caso, al igual que el Centurión, montan “caballos” de palo. El caballo, como se ha comentado, suele tener connotaciones maléficas o como emblema catrín, que se verificarían en este caso, por el adorno de cascabeles.

deteniéndose, al menos media hora, en cada *Casita*. En cada una de estas paradas, las imágenes de Cristo y la Virgen se introducen y colocan bajo estos portales efímeros, siempre escoltadas por el grupo de Romanos o “custodia”. Mientras la banda descansa, los rezadores se arrodillan ante ellas y emprenden largas series de oraciones y letanías en castellano, rodeados por el público. A continuación, las anfitrionas de cada *Casita* sahúman las imágenes con copal y les dirigen bendiciones y exhortaciones en zapoteco. Estas mujeres revisten las estatuas con flores y guirnaldas de nardos y les ofrendan *jicapextles* con huevos y mazorcas⁶. Estas ofrendas se consideran *un agradecimiento por haber tenido que comer durante este año* y para propiciar su abundancia en los siguientes meses. Seguidamente, las familias patrocinadoras de cada *Casita* distribuyen entre la comitiva refrescos o comida, antes de su partida a la siguiente dónde se repite todo el proceso.

El Jueves Santo es un momento de inflexión cívica y ritual en Santa María. En la mañana unos patrocinadores o *Doce Apóstoles* -ancianos *principales*, aunque algunos años han sido reemplazados por otros más jóvenes-, se presentan en la iglesia caracterizados con unas mascadas emulando túnicas, para recibir, un almuerzo o simulación de la “Última Cena”. Este acto de patrocinio y comensalidad está presidido por el párroco y por una imagen del Nazareno, a la que, en esta ocasión se caracteriza y dota con un pan y un cáliz. En la celebración participarán también todas las Autoridades del pueblo, civiles y rituales⁷.

En la tarde hay nuevas ceremonias en la iglesia (el “lavatorio de pies”) y procesiones en el atrio. El Santísimo se traslada al monumento y el sagrario queda vacío. La iglesia, abierta toda la noche, será velada ininterrumpidamente por turnos de rezadores. Al anochecer, la imagen del Nazareno es escoltada por el *Centurión*, los *Soldados*, los *Cargos*, los *Apóstoles* y numerosos fieles hasta su *prisión* en una capilla del atrio, que se tapa con petates o una enramada; hace unas décadas la imagen era trasladada a la celda municipal. A lo largo de

⁶ Los *jicapextles* son recipientes de gala de madera lacada que se repletan de dulces y adornos para ofrendar en las fiestas. Estas imágenes, sobre todo la del Nazareno, se consideran especialmente milagrosas; a lo largo de todas las procesiones también se les roza con flores que después se pasan, a su vez, por el cuerpo, sobre todo de niños, para propiciar su salud, o se colocan en los altares domésticos.

⁷ Este evento exige de una determinada y copiosa comida (con pescado, frijol blanco y frutas) que era anteriormente patrocinada por estos principales o *fiscales de vara* en el último y más costoso servicio de su carrera ritual (Segura, 1980:199). Esos *apóstoles* tradicionales, además de coronas de laurel, llevan unas insignias prendidas en la mascada cruzada sobre el pecho que les identificaba con el nombre de los distintos discípulos de Jesús. Estas identificaciones pueden estar relacionadas con una particular dificultad, según aparece en mitos mesoamericanos, para diferenciar no sólo a los discípulos, si no también a Jesús entre ellos. Esta “indiferencia” de Jesús entre los apóstoles, un tema recurrente en esos mitos, es, precisamente, lo que exige la mediación o designio de Judas, no siempre interpretado como una acusación traicionera si no a veces, también, como una intervención activadora, casi una “ayuda”, desencadenante de los siguientes acontecimientos. Ver (Ichon, 1990:93-100) o la de Mitla en Parsons (1936:353-5; también en Cap. Santiagos. (Resumiendo, por ejemplo, esa versión de Mitla: Cuando Jesús/Manuel tienen 18 años sus enemigos están muy cerca. Van a una iglesia. Manuel le da a Simón trece reales para comprar comida para los apóstoles. Simón pierde el dinero jugando a las cartas con los enemigos; se lo devolverán si les conduce hasta Manuel. Manuel se da cuenta y le pregunta a Simón porque le ha vendido. Simón no contesta. El Jueves Santo los enemigos capturan a Manuel y le dan 500 latigazos. Lo crucifican con los clavos que manda hacer Poncio Pilato. Buscan a Simón, un hombre grande, para que tire hacia abajo de la cruz y lo remate. Pero Simón, en vez de tirar, levanta la cruz más alto, en su ascenso celeste; por eso Simón es llamado “Ayuda de Cristo”). En Santa María esta función podría recaer, como se verá, en San Pedro, que acompaña a Cristo al panteón y está vinculado al gallo, también de connotaciones solares; o como encargado de las puertas del cielo; se le ruega además para las peticiones de lluvia. Pero, sobre todo, en el Centurión (quizá solapado con Judas), como mediador de la muerte y “resurrección”, o elevación, de Cristo.

la noche y la mañana siguiente todo el pueblo visita y ofrenda esta imagen del *señor prisionero*, tocada en esta ocasión con una banda blanca en la frente. Este estado de confinamiento del Cristo, podría ser comparado a uno de “enfermedad”, como evidencia el paño blanco que se coloca en su cabeza, de manera similar a como se cubre a algunos enfermos y convalecientes en la vida cotidiana (sobre todo para prevenir aires maléficos). Durante los rituales de Navidad en la Sierra, también se pudo apreciar un periodo, si no de enfermedad, sí de vulnerabilidad, de la imagen del Niño Dios, en el lapso de su nacimiento a su *levantada*.

Estos episodios y los siguientes de la Semana Santa se viven con especial solemnidad y emotividad. Se guarda vigilia, no se hacen visitas si no a la iglesia y en los días más señalados, como el Jueves o Viernes, no se trabaja y hay una proscripción de la venta o consumo de alcohol, de juegos de cartas y apuestas. Los viejos recuerdan el duelo vivido anteriormente con mayor intensidad, no se salía a la calle, no se lucían adornos, predominaba la inactividad e incluso cierta inversión del orden cotidiano: *entonces si había mucho respeto, había mucha más vigilia, ahí sí no se podía, mucho más el miércoles, el Jueves, que ya estaba el Señor prisionero que era más, no se podían bañar, no se podía barrer, no podía hacer absolutamente nada, porque era un luto que estaban viviendo*. Además, estos son los únicos días del año en que se cierra el Palacio Municipal y el pueblo queda simbólica y fácticamente desprovisto de autoridad terrenal.

El encarcelamiento y crucifixión de Jesús produce una atmósfera de duelo y tristeza, similar a la del contexto mediterráneo; pero también de un particular desconcierto y anarquía, derivado de la ausencia de poder sobrenatural que es a la vez, o recíprocamente, cívico. Este tipo de “luto”, una desaceleración o inversión en las prescripciones cotidianas, recuerda al de otras celebraciones zapotecas, también consideradas de tránsito de poderes, como el Año Nuevo o las antiguas celebraciones de la Candelaria comentadas en la Sierra; éstas recuerdan, a su vez, a otros periodos “carnavalescos”, como el ciclo *uayeb* o de días funestos en otros rituales mayas. Estas celebraciones trascienden, con sus puestas en escena o acción, una mera evocación del desorden.

El Viernes Santo, en la procesión de la mañana, tiene lugar otro acto crucial de la Semana Santa en el que se evoca el último encuentro de Jesús con su Madre; este episodio conmueve especialmente a la multitud local de asistentes. Las imágenes del Nazareno —esta vez ya cargando la cruz—, custodiado por el *Centurión* y los *Soldados*, con funcionarios, público y una banda de música, salen de la Iglesia. En otra dirección parten, a su vez, las imágenes de la Virgen de la Soledad, la (*Virgen*) Magdalena y San Juan, con sus respectivas comitivas y otra banda de música. Ambas procesiones se encuentran, en medio de un estruendo cacofónico, frente al palacio municipal, donde se ha instalado en una tarima elevada para el sacerdote (similar, en estructura y cobertura, a las *casitas*). Para esta ocasión, que conmemora el último encuentro de Jesús con su Madre, se exige al padre que pronuncie un elaborado y dramático sermón. En un momento del discurso, y con un cambio de melodía, los cargadores acercarán lentamente las cabezas de las dos imágenes protagonistas, enfrentadas bajo la tarima; una vez las imágenes se tocan, simulando el último abrazo, se mantienen entrelazadas, a pulso, durante varios minutos mientras prosigue el sermón. Esta simulación del abrazo de Jesús y su Madre en la calle se considera un momento culminante de la Semana Santa y llega a arrancar lágrimas en

muchos de los presentes. Podría retener, además, algunas evocaciones cosmológicas⁸. Finalmente, ambas comitivas, se dan la vuelta y regresan, en sus respectivos circuitos, hasta la iglesia.

En la noche del Viernes, tras los actos en la iglesia, se realiza otra multitudinaria solemne procesión. El Cristo articulado del altar mayor se descende a un féretro y es trasladado a la capilla del panteón local. Esta vez, además de por su comitiva habitual, es escoltado por la imagen de San Pedro, junto con unos *varones* portadores de otros emblemas de la Pasión (los clavos, la lanza, un gallo de madera, etc.). En otra procesión y dirección salen, a su vez, las imágenes de San Juan, la Virgen y la Magdalena, igualmente acompañadas por otra banda y numeroso público. Ambas procesiones se encuentran nuevamente en el panteón, dónde se concentra una gran multitud cargando velas; ahí se desarrollan nuevos ciclos de plegarias, ofrendas y música antes del regreso de las imágenes a la iglesia. Aún nocturna, esta procesión es también una de las más importantes del ciclo. Además de muchos paisanos emigrados que regresan por estas fechas, esta procesión atrae a gran cantidad de vecinos, incluso a visitantes de poblaciones vecinas.

⁸ La atención que recae sobre este sermón y su dramatización ilustra algunos aspectos de la particular interpretación local de discursos y ceremonias canónicos, desde una perspectiva oral y con mecanismos miméticos; así interpreta, por ejemplo, una mujer adulta, con hijos emigrados fuera de la comunidad, algunos aspectos de este episodio:

Anteriormente cuando había un padre, que se llama N. que él si daba su sermón, pero como debe de ser. Ahora también de los sacerdotes depende que ya todo va cambiando. Cuando el padre N. venía a dar el sermón del encuentro era muy triste, y toda la gente hacía llorar, porque él hablaba mucho pues, y entonces hablaba de los padres y los hijos, como deben de comportarse los padres, y los hijos como deben de comportarse con sus padres también, pero también los padres tenían que darle amor, cariño a sus hijos. Por eso, la Virgen María, ella sufrió todo ese dolor que las madres sufren cuando los hijos salen de sus manos. Así también, la Virgen María, decía, que ella estaba sufriendo al ver a su hijo que sin culpa, sin ninguna culpa, lo estaban martirizando. Entonces él decía: hinquense; cuando ya toda la gente estaba hincada, decía: ‘Miren aquí es el encuentro más doloroso que llegó la Virgen cuando se encontró con su hijo bañado de sangre’, entonces, dijo: ‘Madre, mira a tu Hijo. Hijo, mira a tu Madre, que dolor siente tu Madre al verte, que llevas esa cruz cargando’. Entonces ese padre hacía que la gente llorara, pero por lo mismo que nacía de su corazón todo de esas palabras que él decía, en el encuentro (...) Y ya anteriormente, eso era cuando ese padre todavía vino y todavía vino otro padre, pero ya de ahí ya cambió mucho. (...) Ahora ya no, rápido; pero anteriormente, le digo yo, el sermón que daba el padre N era muy largo y era muy triste, porque por más gente lloraba, si lloraba, pues. Ahora ya es más sencillo, más moderno; ya no hace que la gente piensa eso en sus corazones. Porque a veces las palabras, cuando el padre habla, llega un remordimiento adentro de sus corazones (...), ahí ya llega ese arrepentimiento de su corazón. Pero si también el padre no dice nada, ¿no?, ¿a dónde está el dolor de ese día?. Por eso es que dicen que se hace ese recordatorio, para sentir el dolor que sintió la Virgen cuando su Hijo se fue a la cruz.

Este “encuentro” también se simula en procesiones mediterráneas, aunque quizá menos gestual o articuladamente con el uso de las imágenes; recuerda también el uso colonial de títeres o imágenes articuladas, aún visibles en muchas parroquias de Oaxaca (ver, por ejemplo, los títeres de romanos, judíos, una muerte en carro o un Cristo articulado de Yanhuitlán u otro local a comentar). Pero sobre todo, este “encuentro” o acoplamiento de imágenes, así como sus respectivos circuitos en el pueblo, podrían retener algunas de las asociaciones tradicionales de estos santos con el Sol y la Luna (tratados con los mismos pronombres reverenciales que los santos). De hecho, el estruendo cacofónico de las bandas, podría relacionarse, como en otros contextos culturales, con situaciones de desorden cósmico, en concreto los eclipses. En este contexto *Belén* se asocia también, como que se vio en la Sierra, como un lugar de estruendo y ruido, posiblemente vinculado, de igual manera, a una ejecución de músicas altisonantes (“malas”, como a veces son calificadas) o con ciertos instrumentos como el tambor o la propia matraca; ver Bonfiglioli 1995:83-84 o Reifler, 1989:277-8

El Sábado de Gloria y el Domingo de Resurrección transcurre con nuevos actos rituales y celebraciones, aunque menos multitudinarios. El Domingo las puertas del Municipio se reabren y los funcionarios, nuevamente dotados de sus emblemas de mando, retornan a sus puestos. En los días siguientes, sin embargo, protagonizarán un nuevo ciclo ritual, el carnavalesco, en algunos aspectos de afirmación pero en otros de sanción o explícito cuestionamiento de su autoridad e identidad cívica.

Resumiendo algunos elementos simbólicos y rituales de esta Semana Santa se pueden apreciar numerosas similitudes con el ciclo de la Pastorela, incluso con varios mitemas dramáticos de las danzas bélicas. La Pastorela, por ejemplo, precede y formaliza un cambio de los Cargos; aquí, el Carnaval, también constituirá un medio chusco, aún así *serio* y trascendente, de restitución y afirmación, no sin cuestionamiento, de las Autoridades Civiles. Hay también numerosas similitudes formales y de contenido con aquella; las visitas de Jesús y la Virgen a las *Casitas* recuerdan a la de los Santos Peregrinos en las Posadas y podrían aludir a un similar circuito civilizador, expresado explícitamente como una “persecución” en una concepción mitológica más global de la vida de Jesús. Por otro lado tanto la Navidad como la Pasión son concebidos y representados como lugares de ruido y colisión, con distintos estadios de captura (incluso de postración o enfermedad), además del tránsito específico de la muerte y resurrección de Cristo. Las secuencias están articuladas, además, a través de distintas ofrendas, algunas específicamente “fertilizadoras” (también vinculadas a una creación o “reaparición” simbólica del licor) y unas específicas dramatizaciones de comensalidad, similares a la cena de los Pastores, en las que se indagará. Muchas de estas secuencias tienen una dimensión no sólo pública y anual, si no que evocan o se reproducen en otros rituales del ciclo vital o con implicaciones en la vida cotidiana; serán pues igualmente trascendentes en la configuración de una identidad cultural, pero también social y en un nivel más íntimo y personal.

2. *Levantar el ánimo: Preparativos y Actos del Carnaval de Viejos.*

Los días posteriores al Domingo de Resurrección son denominados días o semana de *Carnaval* considerada un periodo alegre y de unidad comunitaria tras el pesar, desconcierto, incluso desgobierno, de los días precedentes:

La Semana Santa son días muy tristes, no se come carne, son días de mucho dolor; Jesús de Israel, fue (a la) cruz. Los judíos lo ponen en la cruz y lo clavan. Es un sentimiento grande, de bastante, bastante dolor; después el carnaval se hace para volver a levantar el ánimo, para alegrarse. La familia del Centurión hace una promesa, sacar el día de los disfraces.

Las ceremonias públicas y los encuentros sociales, muchos también privados, de los siguientes días en Santa María estarán articulados en torno a la presentación y los bailes de unos personajes cómicos, los Viejos y otros enmascarados, que interactuarán con distintos patrocinadores y autoridades.

Durante cinco días consecutivos entran en acción con sus danzas y bromas estos protagonistas, los *Gules*⁹ o *Viejos de Máscara*, acompañados de un pelotón de personajes heterogéneos, excéntricos o monstruosos, todos representados por actores varones.

Como se verá en un análisis de estos cinco días, detallados por “actos” y “episodios”, todos ellos guardan unas particulares correspondencias entre sí; aunque algunos de estos actos son de carácter “social” y otros enfáticamente “teatrales”, todos son versiones e inversiones mutuas y configuran, de una manera reflectante y reiterativa, la Danza como un evento “total”. Se indagará, pues, no sólo en una dimensión dramática del festival, sino en sus implicaciones simbólicas, sociales y rituales.

La Danza de Viejos tiene lugar en dos escenarios y dimensiones rituales principales. Una pública, en la que los Viejos “agasajan” y bailan con los funcionarios civiles en la plaza municipal; y otra, más íntima o privada, en la que los enmascarados festejan a algunas familias involucradas en la organización del espectáculo, así como a distintos “representantes” del pueblo, en concreto de los barrios, quienes, a su vez, les obsequian en un continuo flujo de reciprocidad.

Varios episodios de esta representación, como muchas danzas mesoamericanas de este “prototipo carnalesco”, se caracterizan por su acento humorístico y trasgresor y por su trascendencia política y social además de ritual. Pero, además, esta Danza, destaca por los

⁹ *Gul* o *Gules* en plural, es la españolización de *guul* o *gual*. En ZQ podría equivaler a *gwu'uall* y términos relacionados para (hombre) *viejo*, de connotaciones peyorativas y específicamente con el personaje teatral equivalente en ese pueblo. En su forma poseída, *x:cu'uall*, es un adv. informal y en fem. *x:chu'uch*. es también despectivo; sin embargo, para algunos hablantes éste es, también, un término tradicional para designar al *tatarabuelo/a*; como se verá esta forma y, sobre todo, muchos aspectos del personaje se relacionarán con otras personificaciones, ya comentadas, de “Malviejos” que combinan atributos despectivos y de respeto. También se relaciona con *gual* ZQ, viejo (por ejemplo, en su uso con *Dad/Nnan Gual*, señor/a viejo/a, respetuoso); y con *gùahl* ZQ, duro, fuerte, maduro-fermentado (en un sentido social y físico); se usa en *da'ad gùahl*, bisabuelo, ancestro y también en *besgùahl*, especialista ceremonial o *huehuete*.

contrastes que se establecen entre unos episodios ceremoniales, basados en la formalización y dramatización de pautas sociales, y otros episodios o secuencias teatralmente recargadas, invertidas e interactuadas, sostenidas no sólo entre personajes de ficción si no también sociales.

A diferencia de la eclosión y subversión previa a la Cuaresma, de la espontaneidad y el desenfreno que caracteriza a muchos carnavales populares, como los europeos y algunos mexicanos, éste se caracteriza por ser posterior a la Pasión y por estar, como se verá, rígidamente estructurado en distintas presentaciones y actos, en periodos y escenarios muy concretos. A pesar de los disfraces, las bromas y la trasgresión, este desorden estará organizado, incluso acotado en determinados espacios y secuencias.

Este carnaval se celebra en los cinco días inmediatamente posteriores a la Semana Santa, un periodo de luna decreciente¹⁰. Cada día de espectáculo está dedicado y protagonizado por cada una de las cinco *secciones* topográficas y administrativas o “barrios” del pueblo, posiblemente antiguas unidades de parentesco. Hoy se los enumera como *sección primera, segunda* etc., y cuentan con un *Encabezado* y algunos ayudantes que forman un comité barrial, interconectado con los cargos municipales. De manera diferente que los carnavales urbanos y callejeros, estos disfrazados no hormigean por el pueblo si no que se congregan en la plaza central, frente al Municipio; y, previamente en una casa del barrio, dónde se organizan para iniciar o culminar procesiones y presentaciones siempre muy precisas.

De manera paradójica -o ajena a los parámetros teatrales, interactivos o ceremoniales del catolicismo mediterráneo-, a pesar de la trasgresión, la inversión y el humor, esta Danza, con sus distintos episodios dramatizados y festivos, se considera una de las danzas, incluso una de las ceremonias comunitarias más trascendentes -también *serias* (*serii, gwal ZQ*)-del ciclo ritual. Se le otorga además un especial carácter “sagrado” y emotivo, algo diverso al de las danzas y devoción a los santos. El Carnaval, aunque vinculado a la Semana Santa y al del Nazareno, inspira un especial *respeto* por instituciones, hoy algo desdibujadas como los barrios, la jerarquía en base a la edad y el culto a los ancestros; aún así, se basa y afirma en esas estructuras y afectos, y celebra, además, la jerarquía y autonomía política de los cargos civiles.

Los elaborados y a menudo formulaicos discursos, estrictamente en zapoteco, desplegados durante la Danza, aunque basados en un género protocolario o de *respeto* (también de carácter afectivo y sagrado, *palabras santas, buenas, con cariño*) son subvertidos humorísticamente. Tanto este género como su inversión requerirían de una ulterior indagación lingüística e interactiva. Con todo, los rasgos generales de la puesta en escena, así como un análisis de las redes sociales involucradas (en todos los niveles, interpersonal, familiar, barrial, comunitario), pueden iluminar diversos aspectos respecto de una escenificación de la identidad de estos zapotecos, incluso de una noción cultural de “persona”, al ser una de las representaciones más saturadas, dramática y simbólicamente de las estudiadas.

Además, de manera también paradójica, es mediante este procedimiento chusco, invertido y extrañado, que se confrontará socialmente a las Autoridades civiles, a las que también se

¹⁰ *bèu guual ZQ, luna vieja, dura, fuerte*; también en ZY, opuesta a una *recién nacida* o *tierna*, ver *bio' che'enn*.

afirmará y restituirá, tras haber sido relegadas y despojadas de sus facultades y atributos de poder durante este momento único del año, los días de Semana Santa.

El periodo de este Carnaval, diferente, pero sólo en cierto modo “opuesto”, a la Semana Santa, esta ineludiblemente vinculado al contenido simbólico de la vida de Cristo; esta danza y sus puestas en escena, aunque trasgresoras, no son si no la continuación de un ciclo precedente, también de colapso e inversión pero, a su vez, de perenne restablecimiento.

El Carnaval no es, únicamente, un *cierre* o terminación de la Semana Santa, como se suele especificar; de hecho tendrá lugar otro epílogo o *recordatorio* el 3 de mayo, día de la Santa Cruz y quizá, también, el ciclo no se podrá interpretar como culminado o cerrado si no hasta los días de Difuntos, incluso hasta el cambio de año o de los Cargos. Es decir, este ritual es, en sí mismo, otra más de las múltiples secuencias y representaciones periódicas de alteración y renovación del orden simbólico y social de los ciclos zapotecos (y como también lo son y se configuran, también en sí mismas, las danzas bélicas). El contenido de esta Danza se podría encadenar o engarzar con otras ceremonias y representaciones trascendentes del calendario anual (incluida la Pluma), aunque tiene, a su vez, resonancias explícitas y trascendentes con el ciclo vital.

Este espectáculo o ritual, como ya se comentó en otras danzas carnaavalescas, no se podrá desvincular, pues, de otros periodos y eventos trascendentes de los ciclos, como los relacionados con el Nacimiento de Cristo, además de la Pasión, no sólo por sus conexiones simbólicas, si no también por sus implicaciones en la vida cotidiana, en una configuración de la identidad e incluso de la persona.

Esta Danza, como evento “total”, y al igual que otras examinadas, se compone de ciclos y secuencias complejas, de puestas en escena sociales y rituales, algunas muy reiterativas, enfáticas o dramatizadas. Un análisis detallado y expandido de éstas permitirá establecer muchas de esas implicaciones en un nivel social e incluso político, pero también personal. Al margen de estas derivaciones y de su trascendencia, sobre las que se volverá, los lugareños precisan una serie de objetivos y un sentido principal para la fiesta: *el carnaval tiene un significado que es ayudar a cumplir, a terminar la festividad de la Semana Santa; ya revivió Jesús, ya pasó, es un recordatorio para cerrar. Pero es también una fiesta de respeto al Centurión, para atenderlo y bailarlo.*

La fiesta, además de alegrar y *levantar el ánimo* de público y participantes, debe involucrar, sucesivamente, a todos los barrios del pueblo, en una serie de actos y procedimientos primordialmente encaminados a *cerrar*. Sin embargo, más que conclusivos, o para “terminar”, estos procedimientos rituales no harán si no abrir nuevos ciclos que, además de contener distintos epílogos o despedidas (el 3 de mayo, el día de difuntos o, incluso, el festival de Pluma) se enlazan, temporal y simbólicamente, con nuevas celebraciones y actos cotidianos, sociales pero formalizados, que garantizarán precisamente su continuidad ritual.

Es decir, esta fiesta no sólo es la conmemoración de la resurrección de Cristo, si no también la puesta en escena de una particular noción cultural de “continuidad” o “solapamiento” entre lo ancestral y lo presente, entre lo cósmico y lo personal, que permea toda la vida política y social e, incluso, una visión de la persona. De ahí la especial

confrontación -también infiltración- que esta fiesta establece no sólo entre lo social y lo teatral, si no entre personajes infantiles y de viejos, entre autoridades y subalternos, entre vivos y “muertos”.

Como se puede apreciar en los siguientes esquemas –y a desarrollar en los próximos epígrafes-, la fiesta del Centurión ocupa un lugar protagónico y culminante, pero debe ser enmarcada en todo un proceso y secuenciación ritual que se resume en distintos actos , episodios, secuencias y sub-secuencias:

ESQUEMA 1

ACTOS, EPISODIOS Y SECUENCIAS DE LA DANZA O CARNAVAL DE VIEJOS:

ACTOS PREPARATORIOS DEL CARNAVAL:

- I. Acuerdo entre el Centurión, Autoridades y Barrio.
- II. Participación del Centurión en la Semana Santa
- III. Misa y celebraciones del Centurión en la mañana del Lunes de Pascua

ACTOS CONSTITUTIVOS DE CADA DÍA DE CARNAVAL: (ver desarrollo en Esquema 2)

- I. Preparativos y fiestas en los Barrios: los *Ensayos*
- II. Presentación y Danza de los Viejos (de cada Barrio) en la Presidencia y la Plaza Municipal.
- III. Danza de los Viejos en la casa del Centurión.

ACTOS CONCLUSIVOS:

Fiesta del 3 de Mayo (¿y otros?)

ESQUEMA 2

ACTOS CONSTITUTIVOS DE CADA DÍA DE CARNAVAL:

(ver también Anexos 1 y 2 para análisis más detallados de los Clips y fotos):

ACTO I: Preparativos y Fiestas en cada barrio: los *Ensayos*.

Episodio i. Preparativos y celebración entre Patrocinadores y Organizadores Barriales en una Esquina. [Social]

- A. Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Patrocinadores y Organizadores; ante la pila de ofrendas. **(Clip 1)**
- B. Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Organizadores y Banda de Música. **(Clip 2)**
- C. Intercambio de bailes y brindis entre Patrocinadores y Organizadores (y Músicos).
- D. Procesión con Banda de Música hacia casa del Organizador

Episodio ii. Preparativos y celebración en casa de los Organizadores Barriales. [Social y semi-teatral]

- A. Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Patrocinadores y Organizadores; ante el Altar doméstico. **(Clip 3)**
- B. Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Organizadores y Músicos; en el Patio.
- C. Banquete e intercambio de brindis y bailes entre Organizadores e Invitados y Enmascarados; en el Patio.
C'. Preparación de los actores principales en una casa adjunta y
- D. Procesión de entrada de los Viejos en casa del Organizador.

Episodio iii: Preparación y presentación de los Viejos en casa de los Organizadores Barriales. [Social y teatral]

- A. Intercambio de discursos entre los Viejos y Organizadores; ante el Altar. Entrega de ofrendas y bastones a los Viejos. **(Clip 4)**
 - 1) Saludos, circulación y disposición de los equipos en filas.
 - 2) Intercambio de discursos. Entrega de ofrendas y bastones.
- B. Baile de apertura de los Viejos. Intercambio de jarabes entre Viejos y Disfrazados; en el Patio.
- C. Procesión de los Viejos con la Banda, Representantes Barriales y Enmascarados al Municipio; pantomima de la escalera.

ACTO II: Presentación y Danza de los Viejos de cada barrio en la Presidencia y la Plaza Municipal.

i. Presentación de la Danza por los Viejos (+ Representantes Barriales) en la Presidencia Municipal. (Clip 5). [Teatral y social]

- A. Circulación y saludo de los Viejos (+ Representantes) a las Autoridades ante sus mesas y disposición en filas.
- B. Intercambio de discursos, bromas y ofrendas entre los Viejos y las Autoridades; ante la Mesa presidencial.
- C. Bendición de las ofrendas por los Viejos, Representantes y Autoridades.
- D. Procesión de salida de los Viejos; pantomima de la escalera. Desfile de salida de Autoridades y disposición de participantes y ofrendas en la Plaza Pública.

- ii. **Presentación y Danza de los Viejos y Enmascarados con las Autoridades Civiles en la Plaza Municipal. Intercambio de discursos, brindis, bromas y ofrendas; ante la Mesa en la plaza.** [Teatral, social y ritual] **(Clip 6)**
 - A. Intercambio de discursos y permisos entre Viejos y Autoridades. Entrega de poleo.
 - B. Intercambio de poleo, brindis y bendiciones, entre Viejos, Representantes y Autoridades
 - C. Apertura del baile y del “escenario” por los Viejos. Entrega de bromas y ofrendas de los Viejos a las Autoridades. Baile con los Enmascarados.
 - B'-C' Repetición del ciclo completo de brindis, ofrendas bromas y bailes (B y C).
 - D. Baile de cierre de los Viejos y toque de *diana*. Desfile de salida de Autoridades, Viejos y Representantes hacia el Municipio; pantomima de la escalera.
- iii. **Despedida de los Viejos (+ Representantes Barriales) ante las Autoridades en la Presidencia.** [Teatral y ritual/social].
 - A. Intercambio de saludos, discursos y agradecimientos entre los Viejos (+ Representantes Barriales) y las Autoridades, ante la Mesa presidencial.
 - B. Procesión de los Viejos, Representantes Barriales, Enmascarados y Banda de Música hacia la casa del Centurión.

ACTO III: Presentación y Danza de los Viejos de cada barrio (+ Representantes Barriales), en la casa del Centurión. [Teatral, social y ritual] **(Clip 7)**

- i. Llegada y presentación de ofrendas y plegarias de los Viejos, ante el Altar doméstico.
- ii. Intercambio de saludos entre los Viejos y Parientes del Centurión; en el Patio.
- iii. Intercambio de discursos, ofrendas y acciones rituales entre los Viejos, el Centurión y sus Familiares; ante el Altar.
 - A. Intercambio de discursos.
 - B. Entrega de regalos y ropa (o “levantada”) del Centurión.
 - C. Ciclo de bendiciones por todos los participantes.
- iv. Intercambio de ofrendas y brindis; entrega de la cena de los Viejos por la Familia del Centurión; en la Mesa ante el altar.
- v. Intercambio de bailes entre Viejos, Enmascarados y Familiares del Centurión; en el Patio. Intercambio de comida, bebida y bromas entre Viejos, Familiares, Representantes, Invitados.
- vi. Despedida de los Viejos e intercambio de agradecimientos con los Parientes; ante el Altar.
 - Procesión de salida de Viejos, Representantes y la Banda a la casa del Organizador.

2.1. Preparativos del Carnaval y su nexa con la Semana Santa.

La figura del Centurión es el principal nexa entre la Danza o Carnaval de Viejos y la celebración de la Pasión. Esta relación del Centurión, siempre encarnado por un niño de unos 8 a 12 años, con unos Viejos transgresores se debe poner en relación, como ya se ha comentado, con otras combinaciones de personajes equivalentes y sus distintos -aunque a menudo paralelos- contextos narrativos y dramáticos, como la del *Marcos* con unos *Malviejos* (a su vez unos Judíos) en la ya mencionada parodia de la Conquista en el valle (Parsons 1936:261-5) o la de otros personajes infantiles, como algunos *pajes* o el propio *Cortesito*, en otras danzas. Este tipo de relación es también la que se establece, con más precisión, entre el *Nene* y los *Huenches* o sus *Abuelos* en la Sierra; este Niño, aún siendo todavía más pequeño, *es bailado* y protagoniza actos o secuencias rituales particularmente semejantes a las que se verán en esta Danza, en la que los Viejos, por ejemplo, contribuyen también en una “levantada” del Niño Centurión. Otra vertiente de esta interrelación o “levantada” entre personajes cómicos e infantiles, aunque con otras connotaciones de “rpto” (al igual que en el caso del Marcos), es la que se establecería también entre los Diablos y el Ángel (un alter ego del Niño Dios), como se ha mostrado en la Pastorela. En este sentido, también, la figura del *Hijo del Rey* en danzas de la Sierra, con su escapada y captura, podría interpretarse bajo similares connotaciones.

Estos “mitemas dramáticos”, además de abrir nuevas vías de interpretación para las danzas zapotecas, podrían configurar un modelo o sub-género, de carácter prácticamente mesoamericano o canónico, de confrontación y articulación de unos personajes “carnavalescos” en la conmemoración o recreación del nacimiento/sacrificio de Cristo.

Además de los Apóstoles y otros personajes voluntarios que participan en la Semana Santa, cada año, una familia del pueblo hace la *promesa* de *ofrecer* a su hijo para que represente al *Centurión* (*Sinturion* o *Santurrion*) en esas procesiones pero, también, para otras actuaciones, de ámbito semi-privado, durante la siguiente semana o de Carnaval. Esto implicará importantes gastos y compromisos sociales, además de una responsabilidad ritual y pública: *sacar* y contribuir en *el día de los disfraces*. Esta promesa exige de mucha dedicación, preparativos y gastos, no sólo para la parafernalia del Niño durante sus presentaciones, si no para toda una serie de convites y ceremonias durante los cinco días siguientes.

Aunque se supone que esta fiesta y su ofrenda es sólo *de gusto* (como se suele definir a la participación, esencialmente voluntaria, en el sostenimiento de algunas danzas y otras diversiones locales que exigen un compromiso moderado), muchos vecinos no dudan en considerar el patrocinio o *promesa* del Centurión como una *mayordomía* por el fuerte gasto que conlleva; pero, sobre todo, por su disfrute, más o menos directo, por toda la comunidad. De hecho, los padres del Centurión serán continuamente referidos con el título de *mardo'mm ZQ* (*mayordomo*)¹¹. La especial importancia social de esta *promesa* -similar

¹¹ Aunque este compromiso es diferente en su designación, en los gastos y responsabilidades respecto de las mayordomías tradicionales, existe un consenso al considerar la promesa de los padres del Centurión como tal, no sólo por su dimensión económica (similar, por ejemplo, a la de Moctezuma), si no sobre todo ritual y simbólica, que será también política. Para muchos vecinos, *las mayordomías sólo han seguido hasta hace unos años, pero esto del Sinturión es una mayordomía todavía, entonces si siguen. Es un gasto grande, porque ellos gastan toda una semana, más, desde antes; eso es una mayordomía porque fueron cinco*

a una *mayordomía*- del Centurión radicarán, precisamente, en su capacidad para interconectar distintas instituciones y facciones comunitarias, públicas y privadas. Además del prestigio social (y moral) que conlleva esta celebración, sobre todo si se realiza al completo, esta ofrenda o promesa se entiende también como un medio para propiciar específicamente el bienestar de ese niño que interpreta al Centurión.

Resulta poco probable que este cargo ritual o promesa quede desierto; existe una larga lista de peticiones para varios años. Aún así, la intensidad de la promesa y de las celebraciones pueden ser algo variables. Por otro lado, el lustre de la representación de cada día de Carnaval depende en gran medida, a su vez, *del gusto* y la capacidad organizativa de los vecinos de cada barrio. Sin embargo, algunos años, excepcionales, las Autoridades Municipales, o incluso los propios padres del Centurión, no han tenido *la voluntad* de sostener o participar en todos los episodios que les corresponden. Esas gentes *delicadas*, a las que *no les gustan las bromas* o los *chistes pesados que hacen los gules*, o que están en desacuerdo o disgusto con su estilo burlesco, han llegado a rechazar o no asumir su participación en esos episodios, amenazando el entramado total de un ceremonial que se concibe como un ciclo *completo*. En uno y otro caso la representación siempre se ha sostenido en sus otros actos o escenarios; aún así, estos patrocinadores o funcionarios han sido especialmente reprobados, por su disrupción en la unidad y totalidad del ceremonial. Esta integración comunitaria es, de hecho, uno de los aspectos y significados más esenciales.

Además de participar en todas las procesiones y eventos de la Semana Santa, la familia del *Centurión* inicia los preparativos para la semana de Carnaval con muchos días de antelación. El Lunes de Pascua debe pagar además una misa especial. Ese mismo día invitan en un almuerzo a sus parientes y compadres, a los *Soldados Romanos* y sus familiares y a los dueños del caballo. Después, durante cada uno de los cinco días subsiguientes, o de Carnaval, organizarán una fiesta nocturna en su casa, a la que asisten, además de sus parientes, la Banda de Música, unos “Representantes Barriales” y los *Gules* o Viejos de cada sección, así como todos los varones del pueblo que acudan disfrazados. Aquí culminarán cada una de las cinco jornadas de celebraciones y bailes que, iniciadas en cada uno de los barrios, prosiguen y se desarrollan, junto a las Autoridades Civiles, en la plaza municipal¹².

secciones, es todo el pueblo digamos. Uno de los principales cambios sociales y simbólicos reflejados en el sistema de fiestas local, además de la disminución o casi desaparición de estas mayordomías en el nuevo siglo, es su traslación a compromisos comunitarios no solo menores o fragmentados, si no también privados o semi-privados, específicamente desplazados por los ciclo de vida, un modo diversos de adquirir prestigio.. Aunque algunas mayordomías se han mantenido hasta el año 2000, estas son prácticamente imposibles de sostener al estilo tradicional, por el crecimiento de la población y también por la disgregación de las redes familiares. Pero, sobre todo, por una serie de cambios, políticos y simbólicos trascendentes a partir de la segunda mitad del siglo XX; por ejemplo, en la designación de las jerarquías, en las relaciones intergeneracionales, en nuevos parámetros de estatus y prestigio, no tanto por edad o cumplimiento cívico, si no por educación y clase, etc. Ver Taylor (1960), o Stephen (1991) para un panorama de su evolución.

¹² Como en otras descripciones de bandos en danzas (así como de cualquier evento de interacción social) se utilizarán mayúsculas para resaltar “equipos interactivos”, siguiendo los conceptos del análisis dramático de Goffman (1974: cap. 4) y que en esta danza, tan estructurada social y dramáticamente, serán especialmente útiles. También se utilizarán mayúsculas, como ya se comentó, para destacar al Director de cada equipo (a veces de un solo miembro); y, en este caso, también para señalar algunos escenarios o puntos espaciales cruciales en los que se desarrolla cada secuencia para facilitar su comparación (por ejemplo, ante el Altar, ante la Mesa Presidencial, en el Patio, en la Plaza, etc.)

Semanas antes del carnaval el padre del niño *Centurión*, acompañado por algún pariente respetado o de más edad, que actúa como *representante* ceremonial¹³, piden audiencia en el palacio municipal, para anunciar su intención de realizar la *costumbre*, invitar formalmente a las Autoridades municipales y obtener su beneplácito. A través de estos Funcionarios se transmitirá, a su vez, un aviso e invitación formal a los Barrios o Secciones, para que se preparen y presenten en su día correspondiente de los disfraces.

El encuentro que se establece entre la familia o Representantes del Centurión y las Autoridades municipales para solicitar su aprobación y participación en la Danza pueden considerarse ya un ejemplo de interacción formalizada que se desarrollará a lo largo de todo el ciclo. En éstos episodios se utiliza, fundamentalmente, el género (no sólo discursivo, si no interactivo) *de respeto*, en el que abundan fórmulas elaboradas y acciones gestuales estereotipadas. Además de un episodio preliminar de la Danza, éste se puede considerar un modelo de secuencia que se “invertirá” o trastocará a lo largo del espectáculo. Este episodio -al igual que muchas visitas e intercambios protocolarios a comentar, algunos domésticos- se desarrolla mediante discursos y acciones convencionales que se verán reproducidos en otras secuencias, tanto sociales como teatrales, de la Danza¹⁴.

Como en otras situaciones que involucran las *costumbres*, la promesa que hacen los padres del Centurión se expresa y traduce como *hacer una ofrenda*, un *mandado* o *servicio* a la comunidad, como un precepto imperativo, más que como una diversión o reunión social, incluso en este caso¹⁵. Asimismo se suele especificar que *se va a seguir la tradición, que*

¹³ Estos “representantes” discursivos tienen funciones especializadas, como “consejeros” o “asistentes” ceremoniales; son figuras cardinales en estos pueblos, donde reciben distintos nombres pero similares funciones: *huehuetes*, *zogul*, *besguàhl ZQ*) *meseros* o *benne’ chgüe’ej chguaon’ ZY* (el que sirve los alimentos o sustenta), *maestros de ceremonias*, *animadores* (o *emparejadores* del baile) etc. Por sus conocimientos y habilidades protocolarias representan, a veces incluso suplantando, a los anfitriones; pero sobre todo asisten en la coordinación de los preparativos, en el correcto desarrollo y ritmo de las ceremonias y su gestión logística.

¹⁴ Aunque de manera sintética y aproximada, así se reproduce, como ejemplo, el estilo discursivo y gestual de esta secuencia protocolaria:

Ya llega el papá del centurión, con el niño y el abuelito. Ya está el mayor de vara en la puerta. Dice: ‘venimos, queremos a hablar con el presidente’. El mayor le dice, ‘espérese un momentito’; entra él y le dice al presidente que está el papá del centurión y el abuelito afuera. El presidente le dice al mayor que pasen. Entonces ya pasan, y si llevan sombrero en la cabeza se sacan el sombrero. Lo primero que dicen es buenos días o buenas tardes a todo su cabildo [...en zapoteco...]: ‘perdonen, disculpen que yo me presente en el lugar que ustedes se encuentran presentes’. Entonces ya el presidente si es amable le dice: ‘no tenga usted cuidado, estamos para servirle; siéntese usted’. Ya están las sillas formadas, ya se sienta. Ya el señor le dice al presidente: [...en zapoteco...] ‘Le venimos a dar parte que mi nietecito es el centurión y le venimos también a decir que vamos a continuar con todas las fiestas que corresponde; que los señores (que) van a sacar los gules los esperamos en la casa de nosotros. Pero usted ya tiene que saber, tener en su conocimiento, que van a venir los gules en este lugar’ [el municipio]. Y ya él sabe, ahí ya él tiene su obligación de mandar invitación a las cinco secciones. Porque la fiesta ‘sigue’, como dice el papá del centurión, ‘vamos a seguir hasta el final’ que quiere decir hasta que terminen las cinco secciones; y que ellos están de acuerdo que van a ir a su casa [los disfrazados y representantes barriales]. Entonces el presidente le dice, [...en zapoteco...] que no tengan cuidado, que ellos también están apoyando en que los gules van a venir aquí al municipio, y de aquí ya van a pasar a la casa de ellos. Así es como se acostumbra para estar todo unido, autoridad y familia.

¹⁵ O como se desprende y explicita en los discursos, por ejemplo, del Representante del Centurión: ‘vengo con mucho respeto’ se dice; ‘hemos decidido que mi hijo va a hacer este mandado’ se dice; es un mandado, ‘mi hijo va a dar un mandado’. Es como un servicio, como servir al pueblo, como un ofrecimiento; va a servir al pueblo, va a ofrecerse al pueblo, porque es eso. De hecho, en el contexto de la interacción

se va a hacer como es la costumbre, todo completo, desde el principio hasta el final; es decir, en todos sus episodios públicos y privados, convocando, de lunes a viernes, a todos los disfrazados y representantes de las cinco secciones, para que culminen cada noche, en su casa, el ciclo de bailes y celebraciones iniciado en los barrios y proseguido en el palacio municipal; como debe ser, *todo unido, autoridad y familia*.

Una vez que los Representantes del Centurión *ponen en conocimiento* de los Funcionarios civiles su intención de celebrar la costumbre y éstos aceptan que los Viejos les visiten en el municipio, el Presidente cursa un aviso o invitación a los Encabezados de cada barrio. Estos delegados barriales lo transmiten, a su vez, en una cadena, a los aficionados y “Organizadores de Carnaval” de cada barrio o sección del pueblo para que se inicien los preparativos. Estos “Organizadores Barriales” del carnaval son también *gente de gusto* por los disfraces. Habitualmente forman parte de un Comité barrial de Carnaval, que organizará una *colecta* por las casas de la sección entre otros preparativos y ceremonias imprescindibles, como seleccionar a los actores protagonistas más adecuados, establecer el compromiso con los músicos, agasajarlos y compensarlos por su participación, etc.:

Esta Danza se caracterizará por una emulación optimizada, también por una inversión teatralizada, de los procedimientos sociales y ceremoniales más emblemáticos de la comunidad. Además de por sus dotes dramáticas, estos actores protagonistas serán designados por su capacidad para tergiversar, pero también para sostener, dentro de unas pautas prefijadas, una correcta interacción a lo largo de múltiples y dilatadas secuencias, muchas de las cuales exigen el consumo ritualizado de alcohol. Estos actores deben, pues, destacar por su dominio del protocolo pero también por una capacidad física para *aguantar el trago* y sostener durante horas un exigente papel, con el que llegan a mimetizarse.

Por otro lado, esa colecta y otras aportaciones particulares se reunirán y destinarán a sufragar distintas bebidas y regalos que, junto con la propia actuación de la Banda y de los Gules con sus acompañantes enmascarados, constituirán el grueso de la “ofrenda” colectiva y “escénica” que el Barrio llevará tanto al municipio como a la casa del Centurión.

Tanto ese episodio entre los Representantes del Centurión y las Autoridades en la presidencia municipal como la cadena de solicitudes, anuncios o la colecta por las casas del pueblo, se caracterizan por ejecutarse en un lenguaje elaborado y respetuoso, de palabras *suaves*, traducidas también como *bonitas, buenas, santas y de cariño*. Este lenguaje ceremonial se considera una herencia ancestral, en el que se procura utilizar el zapoteco considerado mas antiguo o tradicional, *sin revolver con el español*. Además de “primordial” éste tipo de lenguaje -y su dramatización- se podrá considerar auténtico, “genuino”, incluso “modélico”, en tanto que inspira un canon o “medida” para la correcta interacción social (o también con lo sobrenatural)¹⁶.

ceremonial y las costumbres, *mandaad ZQ* (del español *mandado*), se traduce como *mandato*, en su sentido más imperativo o de “obligación”.

¹⁶ El ZQ distingue entre *dii'zh sah anti'u* o *cryo'i*, un zapoteco antiguo, criollo, del lugar (*dii'izh, habla, palabra, idioma*), del *dii'zh sah* actual o más moderno, caracterizado por una importante influencia del español en el léxico, pero no en la sintaxis. Se distingue, además, un zapoteco *más antiguo aún*, el *dii'zh sah dòo'*. *Dòo'*, al igual, que *dao'* en la sierra, denota partes esenciales o sacralizadas de la persona (*la'zhdao'* y *yichla'zhdao'*, corazón y mente en ZY; *lastòo'* en ZQ), de la vida social (*ydòòo'* ZQ, *yo'odao* ZY, la iglesia) o del mundo natural (en ZQ o ZY respectivamente: *rsi'illydòo'* o *zildao'*, el amanecer; *nyyi'sdòo, nisdào'*, el mar; *ya'adao'*, el bosque, etc). Compone también el término para *bebé* (*bdòo'* ZQ: *bdào', bidào', bennë'*

Además de este tipo de discurso, se utiliza también un tono bajo, un ritmo pausado, turnos interlocutorios prefijados y dilatados, a más de numerosos gestos y disposiciones por participantes, equipos y escenarios a comentar. A pesar de las frecuentes lamentaciones por parte de los ancianos ante los cambios, la transformación y *modernización* de estos intercambios -auténticos “eventos totales” en un nivel discursivo y dramático-, parecen mantenerse muchas pautas. Éstas, como se verá, se destacarán particularmente en una comparación intercultural, pero también en la continua revisión que de ellas hacen sus propios “actores”, no sólo en contextos sociales si no también teatrales.

De hecho, estas pautas que denotan un especial respeto y afirman un orden jerárquico, por ejemplo, el sostenido por la familia del Centurión ante las Autoridades en el municipio-, no sólo se despliegan en ese contexto formal y público, si no que son cambiantes y se desafían o reestablecen continuamente en la vida social. Aunque siempre según guiones fijos o preestablecidos, estos patrones cambiarán en función de los distintos participantes y escenarios, tanto ceremoniales como más cotidianos y domésticos; por ejemplo, entre distintos Anfitriones e Invitados, Donadores y Receptores, Padres/Padrinos e Hijos/Ahijados, etc. Estos actos serán, a su vez, uno de los principales objetivos de la atención, la réplica, e inversión humorística de los Gules.

Una gran parte de la vida social de Santa María está específicamente acotada y modelada por estos actos y secuencias interactivas, siempre formalizadas aunque con distintos grados o niveles. La interacción en el municipio o en la iglesia, por ejemplo, se rige por unas pautas especialmente ceremoniosas; pero también, las visitas domésticas, se desarrollan con un alto grado de formalidad. Estas visitas ceremoniales -por ejemplo, a los altares familiares en los días de difuntos o en eventos relacionados con el ciclo de vida- están también específica y estrictamente pautadas. Asimismo, la mayoría de los saludos, las petición o intercambios cotidianos -entre ellos las frecuentes *guelaguetzas*-, se rigen por unos mismos patrones que permitirán el análisis y comparación entre unas versiones sociales y otras teatrales. Además de ahondar en las implicaciones de esta interacción extremadamente dramatizada, un análisis detallado de esas distintas versiones, a su vez reproducidas en la Danza, podría llegar a revisar o verificar, en sus puestas en práctica, una serie de presupuestos sociales y etnográficos.

Sin entrar aún en ese detalle, otro de los preparativos del Carnaval en los barrios, la *colecta*, puede ilustrar o anticipar igualmente algunos aspectos de estas interacciones de la vida social, en este caso semi-formalizada, en las que se indagará¹⁷. A diferencia de las

dao', *bedao'* en ZY, *bebé*, *niño*, *recién nacido* e *ídolo* respectivamente). *Dao'* en la sierra funciona como sufijo de *cariño*, pero también de grandeza o esencia. *Dòo'*, en ZQ, denota lo *nuevo* o *anterior* pero podría traducirse igualmente como genuino, primordial, primerizo, original (y, al menos en la sierra, denota acciones de *tomar medida*, ver *chao'dao'* ZY; quizá también *rdòo'oh* ZQ). También compone el término *dii'izdòo'* ZQ, un *obsequio de licor*, pero vinculando o estableciendo una relación entre este tipo de ofrendas y el *habla* (*dii'izh*), sacralizándolas reciprocamente.

¹⁷ Estas interacciones domésticas y semi-formalizadas no se llegan a desarrollar ante el altar, si no en el patio de la casa o en la puerta, aunque el contenido discursivos sería similar; así es aproximadamente reproducido:

Cuando el cobrador toca la puerta y usted abre; entonces dicen [en zapoteco, buenos días]; [en zapoteco] le dice el dueño de la casa (...). Eso es lo que ellos dicen cuando llegan, 'buenas tardes', 'buenas tardes', le contesta uno. 'Disculpe', dice, 'que venimos a la puerta de su casa'. 'No hay cuidado, esta es la puerta de la casa de ustedes'; 'muchas gracias', dice, 'pues más que menos, usted como ya bien sabe, año con año, tenemos una costumbre en el pueblo, de que salen los gules, entonces, de esta manera, nosotros recurrimos a usted para que nos de una cooperación para los

guelaguetzas y otros intercambios rutinarios –y aún así también muy formalizados- que se establecen entre conocidos o parientes en el interior de las casas -incluso ante el altar-, los diferentes *cobradores*, en este caso barriales, permanecen en la puerta y omiten muchas de las secuencias que se analizarán en otras visitas. Aún así, el desarrollo de estos preparativos y colecta de carnaval, siempre según unos parámetros rigurosos de cortesía y respeto, evidencian un sistema de reciprocidad que las distintas familias establecen con su barrio o sección; pero también de adhesión emocional con la imagen pública –aún así “carnavalizada”- que el barrio ofrecerá en distintos escenarios públicos y privados de la Danza, y en la que los vecinos contribuyen y se esmeran.

Por otro lado, el papel crítico, aunque humorístico, que desarrollan los Viejos, así como la participación activa que se exige tanto de las Autoridades, como de las agrupaciones barriales, de distintas familias y particulares, explican, a su vez, esta serie de peticiones formalizadas, invitaciones y aceptaciones oficiales. De esta aprobación dependerá también el inicio de la cadena de acopio de ofrendas, distribución del trabajo y compromisos que, además de la colecta y de otras aportaciones voluntarias de los vecinos, activa asimismo toda una red paralela de *guelaguetzas*, ya particulares, entre familias de la comunidad, similar a la de cualquier otro evento festivo¹⁸.

gules'. Y le dice uno: 'si, no hay cuidado, ¿cuanto?'. Entonces dicen: 'lo que sea su voluntad'. No le van a decir 'tanto me va usted a dar'. No, dicen: 'lo que sea su voluntad', (...), ahorita, ya es caro (...) es mucho gasto. Entonces uno ya comprende, lo más pobres que somos, pues le damos cien pesos de cooperación. También hay mucha gente que les dan un maicito, un frijolito, lo que sea de su voluntad. Lo que pueda usted dar (...).

¹⁸ Ver Stephen (1991) o Cohen (1999) sobre la *guelaguetza*, como institución de intercambio particular y más formalizada en el Valle que, además de por el auge económico de la artesanía en estos pueblos, ha facilitado el gran desarrollo de los sistemas de fiestas (especialmente exuberante en Santa María). Esta institución sólo es similar en algunos aspectos a las *gozonas* en la Sierra.

2.2. El “ensayo” como evento: la fiesta barrial o Acto I.

Cada uno de los cinco días de Carnaval corresponde a uno de los cinco barrios o secciones del pueblo. El Lunes de Pascua es el día en que organiza, celebra y ofrenda la *sección primera*, el martes la *segunda*, así consecutivamente. Además de los Encabezados y del Comité de Carnaval de cada sección, una familia, u “Organizadores Barriales”, se encargará de reunir y gestionar las ofrendas y participantes de cada día. Estos Organizadores ofrecen su casa para culminar los preparativos, agasajar a los músicos, celebrar un banquete con baile y lo que se considera un pequeño *ensayo*.

Desde días antes se reúnen en esta casa parientes y vecinos que ofrecen su colaboración -algunos una *guelaguetza* formal- para la preparación de la comida, de los espacios para el baile y comensales, y de los abundantes obsequios que se llevarán al Municipio y a la casa del Centurión. Si bien este Organizador y su Esposa no llegan a recibir, en este contexto, el título de *mayordomos*, como la familia del Centurión, sí recogen múltiples muestras de deferencia y un trato especialmente respetuoso, por su gestión y participación en el ciclo.

Estos Organizadores suelen ser personas *de gusto* por los disfraces o con cierta tradición familiar en el apoyo, coordinación y representación de su sección. Además de centralizar y procesar las contribuciones, se encargan de invitar, agasajar y “animar” a los actores y músicos, que ejecutarán la faceta escénica o teatral de esta ofrenda colectiva o barrial. Además de un *huehuete* especializado -dedicado al correcto desarrollo de esta fiesta particular-, el Organizador o un miembro de edad de esta familia, suele participar o actuar en unas ulteriores tareas de protocolo, algunas “ejemplificantes”, otras de “asistencia” a los disfrazados y también como “representante” del Barrio en conjunción con los Viejos. Como se verá, en algunas de las secuencias, sobre todo iniciales, que componen la jornada barrial dentro de este evento comunitario del Carnaval, este Organizador (o “su representante”, sí éste fuera joven), ilustrará, con su experiencia y buen hacer, las actuaciones a copiar o tergiversar por los Gules. En distintos episodios actuará también como “consejero” o asistente en los procedimientos ceremoniales dramatizados, acompañando a los Viejos en todos los actos del día.

En la mañana del día de Carnaval que corresponde a la sección, además de recibir en su casa a distintos cooperantes, el Organizador y sus asistentes, o *Invitados*¹⁹, en este caso todos varones, realizan un recorrido matutino por varios puntos del barrio, dónde reciben y agradecen los últimos obsequios de “Patrocinadores” particulares, normalmente en licor o cerveza (*dii'izdòò*, *boluntaa ZQ*). Estas “entregas formalizadas”, asumidas por uno o varios integrantes, suelen realizarse en una casa o esquina del barrio y siguen pautas muy precisas (ver Fotos, Secuencia **I.i.A** y **Clip 1** en Anexo 1 y 2).

¹⁹ El término *invitado* (*byù'a'z ZQ*), por oposición a los “convidados” en general a una fiesta o banquete, se utilizará en el sentido que se le concede localmente y desde una particular noción zapoteca de reciprocidad. Los *invitados* son familiares, parientes rituales o personas próximas (por ejemplo en esta afición o *gusto por los disfraces*), con las que se establece una reciprocidad en la “ayuda” ceremonial. Los *invitados*, además de colaborar en preparativos generales, son honrados con “servicios” especiales como escanciar y distribuir el licor -la carne en el caso de las mujeres-, protagonizar o acompañar en las presentaciones e intercambios ceremoniales y bailes, etc.

El recorrido suele incluir también un recibimiento y agradecimiento ceremonioso a la Banda, que tocará durante toda la jornada, con igual entrega de ofrendas en bebida (Secuencia **I.ii.B, Clip 2**). El acto concluye con un ciclo o intercambio formal de jarabes, en el cual los participantes de los distintos equipos se van emparejando por orden jerárquico. Finalmente, el Organizador con sus Invitados y la Banda tocando, se dirigen en procesión a la casa del primero, donde tendrán lugar nuevas secuencias, estructural y formalmente semejantes a las de este episodio matutino, (Secuencias **I.ii.C-D**).

Como se comprobará no sólo la fiesta en casa del Organizador Barrial, si no también estas secuencias de preparativos, además de la escenificación en el Municipio, la Plaza o la casa del Centurión, seguirán unas mismas pautas formales, discursivas y dramáticas, así como una misma secuenciación o estructura cíclica de los episodios, secuencias y sub-secuencias. Esto permitirá establecer una gradación en el nivel de formalidad y “ceremoniosidad” que se concede a distintos actos o eventos, no sólo teatrales, si no también de la vida social. Además permitirá destacar una serie de normas, así como sus trasgresiones, a veces sólo fallos y correcciones. Estas pautas, por su particular serialización, pueden revelar su importancia relativa o total dentro de un ciclo ceremonial, así como de un sistema más amplio o global de concepción de cada acción que, para los zapotecos, es siempre simbólica y contextualmente trascendente. O que son, como se propondrá de manera más precisa para este contexto cultural, acciones “meta-interactivas”. Asimismo este tipo de análisis e interpretación permitirá señalar también unos márgenes, culturalmente relativos, de ambigüedad y solapamiento entre una teatralidad social y otra más ritual o simbólica.

Apunte metodológico.-

Existen una serie de actos culturalmente definidos y acotados que forman parte esencial no sólo de la puesta en escena total de la Danza, si no del ciclo de preparativos y reciprocidad que sustentan las fiestas zapotecas. Estos actos ceremoniales, episodios interactivos y dramatizados, pueden ser resumidos como una serie de “intercambios”, ya sean de objetos u ofrendas (unas “entregas”) o de discursos (saludos, brindis, bendiciones, despedidas, agradecimientos, etc.), a veces, de gestos, brindis, o bailes, que se considerarán también, de manera genérica, intercambios o reconocimientos mutuos (a englobar en una categoría más amplia de “presentaciones”).

En el caso del Valle (y, en menor medida, pero también presentes en la Sierra), estos actos alcanzan altos grados de elaboración formal, también de “teatralidad”, además de un fastuoso despliegue de ofrendas materiales. Algunos de estos “episodios” se pueden comparar y analizar con detalle, en base a grabaciones audiovisuales (susceptibles de ser fragmentadas, más que editadas, en “clips”); y no sólo como “eventos discursivos”, según se conciben en la etnografía del habla, si no como eventos más complejo o “dramáticos”, según se contemplan en un modelo de comunicación e interacción en distintos medios o canales. Estos eventos serían, pues, no sólo discursivos si no interactivos y “multi-modales”²⁰. Estos se pueden segmentar en secuencias cada vez más breves, permitiendo

²⁰Las diferencias entre estos “episodios” y sus distintos contextos se establecerán en función de un modelo teórico clásico de la etnografía del habla establecido por Hymes (1972:58) para abordar “eventos discursivos” según: escenario, participantes, fines, actos-secuencias, clave, instrumental, normas y género (correspondientes en inglés al acrónimo SPEAKING: Setting, Participants, Ends, Act-Sequence, Key,

un desglose no sólo del discurso, si no de gestos y otros recursos dramáticos sutiles; esto ilustrará patrones y diferencias según los distintos contextos, así como fallos y trasgresiones, especialmente trascendentes en su inversión de modelos más o menos explícitos. Y, sobre todo, permitirá indagar en una noción de “ritual” en base a las diferencias y conexiones entre una clave “de ficción” o “teatral” y otra “social” o más cotidiana, no por ello menos “dramatizada”, elaborada o formalizada. (Ver Anexo 1 y 2).

Estos segmentos, aunque siempre parciales, como cualquier realidad enmarcada o encuadrada desde un punto de vista u observador, muestran “pautas” o “patrones”, discursivos y multi-modales, particularmente fijos y formalizados; por tanto su ruptura, tensión o trasgresión resultarán especialmente reveladores del sistema social y simbólico subyacente. El análisis en detalle de estas secuencias (de las que aquí sólo se mostrará una aproximación parcial, ver Anexo 2), además de proporcionar un marco de interpretación para las danzas, permitiría establecer una revisión práctica sobre asunciones culturales de la etnografía zapoteca, como las nociones de “respeto”, “tradición” “jerarquía”, “prestigio”, etc. Este análisis, que permite una observación y comparación minuciosa, puede resultar no más objetivo que las re-creaciones etnográficas convencionales, pero muestra, al menos, una puesta en práctica -a veces en tensión o desafío respecto a esos modelos y exégesis convencionales- por su propios actores.

Se podrán apreciar, al menos, esos dos tipos de patrones o secuencias interactivas elementales en la vida social; el de “presentación”, más discursivo, y el de “entrega” o formalización material del intercambio. Aún con pocas variaciones según los contextos y participantes -incluso en el caso de que los actores estén “disfrazados” o que tengan objetivos inmediatos muy distintos-, se podrá afirmar que todos comparten un fin último: activar o poner en acción unos procedimientos formales que garantizan la unidad comunitaria y una armonía social en relación a un modelo ritual. Este objetivo final será analizado bajo un sentido “meta-interactivo” de toda acción, una concepción particular de los zapotecos y, quizá también, de otros grupos mesoamericanos.

Estas variaciones en las secuencias interactivas, al margen de adecuaciones elementales a un entorno, participantes y objetivos concretos, evidencian, como se ha comentado, una gradación en la intensidad o elaboración formal. Sin embargo, en muchos de sus contenidos esenciales, son particularmente semejantes a los que se establecen durante otros tipos de rituales anuales, ya sea políticos (como el cambio de cargos), dramáticos o danzados (como se aprecia también en otras danzas, ver bélicas), de ciclo de vida, en rituales de curación, etc.

Las diferencias que se apreciarán, por ejemplo, en la interacción en el Municipio, frente a un Altar o en la Plaza pública serán sutiles, pero se invertirán en el caso del Carnaval, evidenciando algunos de los particulares fines de este acto, como evento discursivo, dramático y específicamente “teatral”, en su sentido ritual pero igualmente fáctico.

Instrumentality, Norms, Genres.). Aunque ese modelo produce descripciones tediosas, permitirá, en este caso, apreciar el carácter reproductivo de ciclos ceremoniales de esta Danza, y sobre todo sus reflejos, tergiversaciones y reflexiones. Se utilizarán, además, otros sistemas de transcripción no sólo del discurso si no de otros elementos paralingüísticos y dramáticos (multi-modales), como el tono, el énfasis, reparaciones, etc; en conjunción con acotaciones espaciales, gestuales, interlocutorias, como el orden de los turnos, los solapamientos, etc. Aunque este nivel de detalle resulta especialmente útil en fragmentos breves y significativos de interacción, servirá también en una prospección general de la organización dramática (que es también social) de la Danza.

Como se verá, tanto en un ámbito social como ritual (aún más específicamente “teatralizado”), muchas secuencias de “presentación” no serán si no variaciones de las de “entrega” y viceversa, en las que al margen de la índole de los objetos u ofrendas (discursos, bastones, flores, bebidas, etc.) o del intercambio (discursivo, bailado, de brindis, de bendiciones, etc.) destacarán por sus analogías y constantes. Estas constantes se apreciarán también en un intercambio o interacción con una audiencia (incluso unos “interlocutores”) de carácter “sobrenatural”.

* * *

A lo largo de la mañana y tras el primer Episodio, o recorrido de entregas y recepciones formalizadas de los Organizadores en distintos puntos del Barrio, éstos reciben en su casa, normalmente ante el altar, a distintos invitados y grupos de Patrocinadores, también particulares, que saludan a sus anfitriones y entregan ulteriores ofrendas (Secuencia **I.ii.A**, ver **Clip 3** y Anexos 1 y 2)²¹.

Estos episodios, siguen con precisión las pautas de una “entrega formalizada” y permitirán al Organizador desplegar sus dotes discursivas y protocolarias, ilustrando con su ejemplo - a veces a los propios “actores” que interpretarán a los Gules- el estilo adecuado de interacción ceremonial. En sus discursos se hacen explícitos, también, algunos de los principales objetivos, sociales y rituales, de la fiesta (perpetuar la tradición, *hacer como se ha hecho*, en la misma *medida*, *cumplir un mandato*, *estar alegres*, *convivir*, etc. Ver Anexo 2)

Siguiendo un orden protocolario y, también, bajo una evolución cíclica de secuencias dentro de un evento ritual, los Organizadores y la Banda de Músicos entablan a continuación un nuevo intercambio de discursos y entrega de ofrendas. Éste será igualmente formalizado, en su distribución de filas y turnos interlocutorios (Secuencia **I.ii.B**). Este intercambio se establece en el patio de la casa; la Banda, como visitante en la casa, inicia su discurso de saludo y presentación. A continuación los Organizadores agradecen la participación de los Músicos, no sólo en los actos públicos del Carnaval, si no también en los subsiguiente bailes y presentaciones que tendrán lugar seguidamente en éste contexto semi-público y doméstico de celebración en la casa del Organizador Barrial.

Tras estos intercambios formalizados, se inicia una distribución de los participantes en largas mesas y de un mole o comida muy elaborada, que se ofrece a los músicos, actores y otros colaboradores, invitados y familiares en orden y turnos jerarquizados. Al banquete seguirá un baile por parejas, de estilo tradicional (Secuencia **I.ii.C**). Además de un punto de reunión y de preparación de los actores, la fiesta y banquete que se celebra en esta casa, con música, ciclos de brindis y jarabes, resultará crucial para *levantar el ánimo* de los

²¹ No sólo las secuencias, si no también los escenarios de la fiesta en el Barrio, con sus ceremonias en espacios privados -como este entorno doméstico y su altar- o, también semi-públicos -como las esquinas del barrio, en las que participan donadores concretos pero a la vista de los vecinos-, serán paralelos a los que del interior del Palacio Municipal, observable por algunos curiosos que se acercan a su puerta y, después, al de la Plaza Pública, expuesta a toda la comunidad. Asimismo, los actos en casa del Centurión, abierta a todos los vecinos pero con la condición de que asistan disfrazados (es decir, ocultos en su identidad social) establece un juego similar entre lo público y lo privado, que permite obviar, en ese caso, los compromisos que uno u otro tipo de participación acarrearía.

participantes y lograr el tono festivo adecuado para “agasajar” a los que serán los principales festejados de la fiesta: las Autoridades y la familia del Centurión.

Durante o tras el banquete empiezan a llegar también algunos de los vecinos o “Enmascarados Secundarios”, varones jóvenes y niños, normalmente vestidos de monstruos y personajes extravagantes. También comienza un ir y venir de los que formarán parte de un grupo destacado de “Enmascarados Principales”, o unos “invitados” de los Viejos, es decir, aquellos que asistirán a los Viejos en secuencias trascendentes de la fiesta pública. La mayoría de éstos visten de distintos tipos de viejo estafalarios y de mujer, aunque ninguno se asemeja, por el traje y las máscaras tradicionales, a los Gules principales (ver descripción en siguiente epígrafe).

A continuación, los cuatro actores principales que representarán a los Gules -dos Viejos y sus dos Esposas- se retiran, discretamente, para proceder a disfrazarse en una casa cercana, normalmente de un familiar de los Organizadores. Estos actores principales, sobre todo, los que se vestirán como las Esposas de los Viejos, serán asistidos, en un lugar privado, por las mujeres de la familia de Organizadores, que deben lograr la máxima corrección en la hechura, pliegues y adornos exigida por la indumentaria femenina tradicional.

Mientras estos actores se preparan, prosigue el ciclo formal de jarabes. Éste da comienzo con una pareja formada por el anfitrión y anfitriona, u Organizadores, y continúa con sucesivas parejas de asistentes o Invitados, miembros del Comité de Carnaval, patrocinadores y familiares, siempre en estricto orden jerárquico. Para la correcta asignación de las parejas, así como para la distribución de comida y bebida, esta familia de los Organizadores cuenta con la ayuda de un *huehuete* para que éstos puedan atender y cumplir el resto de acciones protocolarias que les corresponden. El *huehuete* emparejará también a la propia familia de anfitriones u Organizadores con los principales asistentes o Invitados y todos éstos, a su vez, con varios de los Enmascarados que van llegando. A pesar de las fachas de los disfrazados y de sus movimientos más vivos o desarticulados de lo habitual, todos estos intercambios mixtos (teatrales y sociales) de baile, se organizan y desarrollan según las pautas protocolarias convencionales, en secuencias o ciclos completos y con la máxima formalidad. El género o status de ficción de los disfrazados contará, como se apreciará, en su asignación con los y las invitadas o distintos miembros de los equipos; se asignan, por ejemplo, los disfrazados más llamativos a los anfitriones o de mayor jerarquía, o los más perversos a los fuereños.

Alrededor de las cuatro de la tarde los dos Viejos o Gules con sus dos Esposas, ya acompañados por una gran parte de su séquito de disfrazados, emergen de ese lugar próximo donde se disfraza y son disfrazados por las familiares de los Organizadores. Ya metidos en su papel y con su identidad completamente cancelada, los cuatro Viejos se dirigen en procesión hacia la casa del Organizador. Cada día, desde este momento hasta la madrugada, cuando termina cada jornada de escenificación, este grupo esencial de personajes, que representan al Barrio, se mantendrá, en todo momento, enmascarado y en su papel. La constante imitación de unos Viejos achacosos y de sus vivaces Esposas, con un excitado y casi ininterrumpido discurso dramatizado, exige de una especial involucración emocional y personal por parte de estos actores, que alcanza momentos de gran intensidad en su identificación con el personaje.

La comitiva de disfrazados penetra en el patio de la casa del Organizador y se dirige, directamente, hacia el interior de la pieza principal, dónde se ubica el Altar doméstico y tendrá lugar una de las primeras secuencias teatralizadas del día (Secuencia **I.iii.A ó Clip 4**). Las Esposas del brazo de su respectivo Viejo, departen animadamente; tanto unos como otras utilizan un tono y ritmo discursivo peculiar, muy vivo, acalorado y vehemente, en el que las bromas se jalonan con continuas carraspeos y risas. Los Viejos tosen y hablan con voz grave y las Esposas con un tono agudo y exclamaciones ululantes.

Una vez los cuatro Viejos circulan y se disponen en orden ante el altar, siguiendo pautas y gestos protocolarios iguales a los de los anteriores intercambios (i.e. descubrirse del sombrero, circular contra el reloj ante el altar, besarlo, saludar sucintamente a los Anfitriones, disponerse en filas encaradas, etc.) los cuatro protagonistas iniciarán sus discursos de presentación. A continuación recibirán, dependiendo de la sección, recibirán de manos de los Organizadores, sus peculiares *bastones*. Esta secuencia de “entrega”, aunque humorística, es formal.

En este acto, los Organizadores delegan en los Viejos la tarea de representar, teatral y ritualmente, al Barrio ante toda la comunidad. Se intercambian discursos y agradecimientos, y se les entregan, asimismo, las ofrendas de la sección, destinadas a agasajar a Autoridades y al Centurión. Finalmente, el equipo de Organizadores que cuenta en esta ocasión también con las anfitrionas, es decir la Organizadora con sus familiares e Invitadas, apremian a los Viejos para que no se demoren en esta secuencia semi-privada y prosigan con su circuito ceremonial y teatral público.

Tras esta presentación en el altar doméstico de los anfitriones u Organizadores, los Viejos salen al patio donde espera la banda y el resto de asistentes, para inaugurar un breve ciclo de jarabes, con unos sintéticos pero trascendentes compases de inicio. Este “preludio” es continuado por algunos sones de baile, ya completos o formalizado, por las dos parejas de Viejos con sus Esposas, rodeados y acompañados por un, aún pequeño, pelotón de disfrazados de este barrio. Estos compases iniciales, o “preludio” danzado y dramatizado, con que los Viejos abren el baile son imprescindibles en la inauguración, al estilo tradicional, de todo baile, que es proseguido por los anfitriones y sus principales invitados en subsiguientes intercambios de parejas, siempre en orden jerárquico²².

En esta ocasión, sin embargo, los Viejos no se demoran con nuevos ciclos de bailes y desgranar únicamente algunas bromas breves entre los asistentes. Incitados por los anfitriones u Organizadores, emprenden con su todo su séquito una procesión festiva hacia el Municipio. Este séquito, también internamente jerarquizado, está compuesto por los Representantes Barriales –conformados, a su vez, por los Organizadores y Patrocinadores del barrio ya presentados- y por un grupo principal de Enmascarados, la mayoría también del barrio. Todos ellos, varones, actuarán en todo momento como unos ayudantes o “asistentes” de los Viejos; unos cargarán las ofrendas y cumplirán distintos papeles teatrales y protocolarios, y otros asesorarán y vigilarán los procedimientos ceremoniales. Acompañados por la Banda, que advierte al vecindario de su salida de la casa del Organizador Barrial, los Viejos se dirigen hacia la Plaza y el Palacio Municipal dónde

²² En ocasiones estos compases son abiertos por los anfitriones de una fiesta; pero, tradicionalmente, son sus representantes o los *huehuetes* quienes inician y actúan en estos contexto como unos “animadores” a la danza, seguidos después por los anfitriones, los novios, los padrinos, etc., según el tipo de evento, y siempre en orden jerárquico.

ejecutarán, junto a las Autoridades Civiles, la vertiente y actos públicos de la Danza de Viejos correspondiente a su sección.

La puntualidad de su salida, alrededor de las cinco de la tarde, dependerá en gran medida de la eficiencia y capacidad de esta familia y sus ayudantes en la organización del banquete y los preparativos. A esa hora las Autoridades ya esperan su llegada a la Presidencia Municipal. A lo largo de todo este “Acto I” de celebración barrial, se trata de culminar los preparativos materiales y ceremoniales con la mayor prontitud y corrección, para ofrecer un buen espectáculo a la comunidad y *no hacer esperar a las Autoridades*. Este acto es, a su vez, una parte social y ritualmente relevante del ciclo a completar; y, además, prepara física y anímicamente a los músicos y principales actores para una ardua y prolongada actuación.

Todos estos preparativos, se fundan en distintos pactos y procedimientos de servicio y reciprocidad, así como en una articulación formalizada en distintos “actos” formales” ya sean de reconocimiento, entrega o distribución; y seguidos también de secuencias de comensalidad, brindis o baile. Éstos se repiten de manera similar en cada una de las cinco fiestas barriales, pero también en cada uno de los distintos episodios y secuencias que le corresponde preparar, representar e interactuar a todas las secciones, tanto en el Municipio, un ámbito público, como privado, en casa del Centurión.

Estos “ensayos” o representaciones íntimas desarrolladas dentro de una casa del barrio, aunque resumidos o de escala menor -pero siempre completos en sus propios episodios, secuencias cruciales y significados-, se reproducirán y desplegarán con mayor extensión, ceremoniosidad y teatralidad en los siguientes contextos. Esta condensación o síntesis de la acciones dramáticas, aún así completas, que se ejecutan en casa del Organizador, explica su definición como *ensayo*. Éste es, a su vez, desde una perspectiva zapoteca de la “fiesta” como modelo ideal de correcta interacción social y ritual, un acto igualmente constitutivo y crucial en el desarrollo y organización total de la Danza (ver en **Esquemas 1 y 2**). Como todos los actos y episodios observados en otras danzas, cada uno requiere de una ineludible y escrupulosa puesta en escena y activación, ya sea dentro del propio acto y sus secuencias, como de un ciclo festivo más complejo, incluso anual.

Este *ensayo* o “acto de preparativos” ilustra bien la especial conexión que se establece entre una serie de actos sociales considerados trascendentes y la puesta en escena, más teatralizada, que éstos inspiran. Pero, sobre todo, evidencia la particular “teatralidad” de la interacción social zapoteca, en cuyas distintas realidades y mutuos reflejos se debe indagar. Es precisamente la “fiesta” por su capacidad para involucrar a distintas instituciones y familias -y el Carnaval en particular, por su integración además con todos los Barrios y Autoridades- que se debe considerar como un canon o modelo de correcta interacción social. Así, uno de los principales fundamentos desde los que se debe interpretar esta Danza, incluso otras celebraciones, será su carácter “meta-interactivo”, de reproducción de un modelo idealizado, incluso sagrado, de ordenación de la realidad cotidiana y social, que será también la del mundo y el cosmos y, en cierto modo, también, la de la persona.

2.3. La puesta en escena en el espacio público. Una sombra del mundo.

2.3.1. Presentación en la Presidencia Municipal.-

La salida de esta procesión de disfrazados de la casa del Organizador Barrial marca el comienzo de la puesta en escena pública de esta Danza y de sus actos más “espectaculares”. Cada uno de los cinco días de Carnaval, a las cinco o seis de la tarde, hace su entrada en la plaza pública una procesión de disfrazados. Encabeza la Banda seguida por las dos parejas protagonistas: dos Viejos o *Gules* agarrados del brazo de las *Ros*, sus Esposas; atraviesan las calles del pueblo caminando y conversando teatralmente. Van seguidos de sus “asistentes” o Representantes Barriales (organizadores, patrocinadores e invitados de la sección) y cierra una comitiva de Enmascarados.

Varios ayudantes van cargando ramos de poleo, cestos de fruta, tinajas adornadas, jicapextles de dulces y numerosos recipientes de bebidas. Este grupo principal de Disfrazados acompañará en todo momento a los Viejos; aunque son completamente mudos, reciben instrucciones y ejecutan tareas esenciales, dramáticas y de servicio, para el desarrollo de la puesta en escena. Está fundamentalmente compuesto por monstruos variopintos, distintos tipos de “mujer”, algunas muy exuberantes o *vestidas* al estilo citadino, así como por “viejos” estrafalarios. Varios desfilan agarrados del brazo, formando entre sí disímiles parejas (ver descripción de disfraces en el siguiente epígrafe).

Desde horas antes a su llegada, las gradas de la plaza frente al municipio han comenzado a llenarse de público, sobre todo de mujeres y niños guardando lugares. En el pórtico y el perímetro de la plaza empiezan a congregarse también niños y jóvenes enmascarados. Hay también vendedores locales de golosinas y helados caseros. Cuando comienza el espectáculo los puestos de artesanías y el transporte público han terminado su jornada, por lo que apenas hay visitantes, excepto algunos invitados y comarcanos de pueblos vecinos que, a veces, también se disfrazan²³.

El contexto y varios de los fines de esta Danza divergen de los de la Pluma que incluye, en ese caso, uno específico de atraer a los visitantes. Esta fiesta involucra igualmente a un gran número de lugareños, a los que se pretende recrear, divertir y provocar. Su desarrollo en zapoteco, además de en distintos escenarios privados (más bien semi-públicos) y la ausencia de coreografías espectaculares, hacen que ésta Danza sea menos apta para una exhibición turística. A esto se suma un particular celo, por motivos ya apuntados, que los

²³ Entre el grupo principal de Enmascarados se cuentan unas gentes *de mucho gusto*. A veces también algunos son de pueblos vecinos, que vienen a participar con disfraces muy elaborados, incluso varios días consecutivos o con distintas secciones. Varios de ellos dedican una especial atención a este tipo de fiestas y a los disfraces; prácticamente forman parte de una red comarcal de intercambio entre actores y carnavales de pueblos vecinos, con invitaciones recíprocas, en modo similar, aunque menos institucional, a las *gozonas* de la Sierra. Estas redes, aún en un contexto festivo y de interacción esencialmente tradicional y local, similar a las *gozonas* de la Sierra, empiezan a superar el marco de estas costumbres y de la región, adoptando modos y redes de movimientos “gay” y “transgénero” de tipo más urbano (pero también de carácter más regional, especialmente influido por los istmeños y sus *velas*). Sin embargo, salvo casos excepcionales o de emigrantes, estos vínculos y maneras no son estables ni explícitos, y se mantienen habitualmente disimulados, cuando no ocultos, en la vida cotidiana.

marianos, y los zapotecos en general, mantienen ante el exterior respecto de ciertas tradiciones y prácticas comunitarias.

A lo largo de la tarde, y también de la semana, va aumentando el volumen de público, considerándose el jueves y viernes los días que *se pone más bueno*. Parece existir, sin embargo, cierta predilección por el estilo y la corrección en la escenificación de la sección primera, que inaugura el ciclo.

Algunos vallistas expresan su disgusto por las numerosas fiestas, privadas y públicas, que, además de los distintos servicios a la comunidad, les rezagan en sus tareas o les impiden cumplir con sus compromisos laborales. Muchos empiezan a eludir fiestas con las que no tienen una implicación directa. Sin embargo, esta fiesta, aún voluntaria, atrae a mucho público local, por la hora tardía, la diversión y, sobre todo, por sus implicaciones sociales y políticas, también emotivas. A lo largo del espectáculo se airean chismes, se azuza o bromea a vecinos y funcionarios y se ponen en escena -además de distintos recursos teatrales y simbólicos, culturalmente densos-, a las diversas instituciones y agrupaciones que configuran al pueblo, como una entidad comunitaria y relativamente autónoma. Ofrece también una imagen ordenada y unitaria del pueblo, aún dentro de sus tensiones jerárquicas, intergeneracionales, de clase, etc. Así pues, muchos vecinos, se instalan desde temprano y prácticamente todo el pueblo acude en uno u otro momento a participar o presenciar algunos actos o episodios.

El público, como en cualquier celebración local, se separa por géneros, con los varones más cerca y con mayor acceso al lugar principal de acción. La representación, sin embargo, incluso en este ámbito público no se desarrollará de manera enfática, ni siquiera con la intención de alcanzar a ese público más cercano, si no que se ejecuta íntima y ceremoniosamente, con bromas y conversaciones a menudo sólo audibles entre una pareja de interlocutores; por ejemplo, en forma de recomendaciones que los Viejos susurran a cada funcionario. Según los lugareños la interacción con el público era mayor anteriormente, cuando el pueblo era más pequeño y los viejos se dirigían también al público circundante, aconsejando a hombres y mujeres como a sus “hijos” o “nietos”, como también se hace en la Sierra.

Esta Danza o espectáculo carnavalesco se desplegará parsimoniosamente, a través de ciclos de acciones, discursos y gestos muy reiterativos, que se prolongan habitualmente hasta bien entrada la noche. Estos factores hacen igualmente de la exhibición algo poco entretenido o adecuado para el turismo o espectadores ajenos.

Cuando la comitiva de disfrazados y representantes de la sección alcanza el pórtico del Municipio su llegada se anuncia y acompaña con un rítmico y sonoro son de bienvenida por la Banda (**Episodio I.i**). En los entornos de la plaza ya se ha congregado el gran pelotón de adultos y niños de todas las secciones, disfrazados y con el rostro completamente enmascarado. En la sala principal del municipio, o Presidencia, esperan las Autoridades Civiles al completo. Mientras la Banda se instala en su lugar bajo el pórtico, una pareja de Viejos desgrana una de sus primeras y recurrentes pantomimas: los escalones de acceso al municipio suponen un infranqueable obstáculo para el encorvado y tembloroso Gul. Con su paso trabajoso no logra culminar la subida; una y otra vez resbala

su bastón, se tambalea y desploma hacia atrás. Es ayudado y sostenido, en todo momento, por su más fuerte y ágil Esposa que, entre exhortaciones y alburas le alienta y desafía: *vamos viejo, ándale viejo, tu si puedes, mira como anoche sí que podías, hah-ha-ha-haw, hah-ha-ha-haw*²⁴.

La “pantomima” de la escalera, aunque con distintas alusiones o bromas casi siempre sexuales, se podrá relacionar con otras acciones de “subir” y “bajar” de los viejos que aparecen en muchos contextos etnográficos carnavalescos (y fertilizadores), a veces explícitamente relacionados con un árbol o con el levantamiento de un palo.

Superados los escalones, las dos parejas de parsimoniosos Viejos, seguidos de una parte de su comitiva (esta vez, sólo los Representantes Barriales, sin los Enmascarados), entran en la Presidencia Municipal para cumplir con uno de sus primeros *mandados*, hacer una “presentación” de todo el evento, de sus fines y significado, y realizar una “entrega” formal de los obsequios de su sección a las Autoridades Civiles (Secuencia **II.i A-C**; ver **Clip 5** y Anexos 1 y 2). Mientras se desarrolla este episodio el público aguarda expectante en la plaza, entretenidos, a su vez, por la música y la breve actuación de un presentador o *amenizador* del día (ver siguiente epígrafe). Algunos varones, sin embargo, se agolpan cerca de los escalones y la puerta para tratar de captar algunas secuencias.

Las Autoridades Civiles, en pie detrás de sus respectivas mesas o puestos de trabajo, saludan sucintamente a esta comitiva, compuesta por las dos parejas de Viejos y por los Representantes Barriales (es decir, organizadores, patrocinadores e invitados), que circulan ante ellos también en fila y por orden jerárquico. Además de este primer y conciso saludo, en esta primera sub-secuencia (A) tiene lugar un riguroso proceso de alineación, disposición y distribución de los participantes y ofrendas en la sala. A continuación se da paso a nuevas sub-secuencias de discursos y entrega de los regalos de la sección a las Autoridades (B), seguida de un intercambio de agradecimientos y bendiciones mutuas (C), siempre intercalados con bromas. (Ver desarrollo de las secuencias abajo y en Anexos).

Se debe recordar que la ofrenda total de la sección, además de gran cantidad de bebidas y dulces, incluye también una faceta retórica u “ofrenda escénica”, en particular el desarrollo de bromas y discursos elaborados, además de otros intangibles como la música y baile. Este episodio de reconocimiento y entrega se desarrolla según los mismos parámetros, ya comentados, que rigen los “intercambios” formales en contextos ceremoniales, pero también unos domésticos, incluso rutinarios.

En este episodio los dos equipos elementales de interlocución, Viejos y Autoridades, se alinean en filas encaradas y paralelas, esta vez, perpendiculares a la Mesa presidencial, en una disposición análoga (y con similares implicaciones simbólicas) a la que se establece habitualmente respecto al Altar doméstico (o también al de la iglesia, en el caso de las filas de otras danzas zapotecas). Ante la Mesa, los ayudantes de los Viejos van alzando una gran pila con los regalos o los colocan sobre esta mesa, enmarcando con ellos al Presidente. Estas acciones, por comparación (también, por inversión) a las que se establecen ante el

²⁴ Estas traducciones serán aproximadas; otras transcripciones o traducciones más exactas resultan particularmente difíciles de obtener y grabar, por el contenido picante, por las máscaras y el ruido de fondo. En otros casos, además, los Viejos emulan el carácter circunscrito, íntimo o familiar de unos “consejos” que, como “abuelos”, dirigen a sus “nietos”, los funcionarios.

Altar, trasladarán unas connotaciones de respeto, casi de sacralidad (aunque a veces burlesca), a los distintos contextos y a varios de sus participantes, entre ellos los principales funcionarios²⁵.

La circulación, los saludos, el intercambio de objetos y discursos se realiza con la formalidad habitual, extremando aún más las pautas de ceremoniosidad y cortesía, tratándose de un contexto, no sólo público, si no también con algunas connotaciones “sagradas”, como es el Municipio²⁶. Así, por ejemplo, todos los Viejos y representantes barriales (actuando como unos Visitantes) se descubren de su sombreros y circulan en dirección solar ante las Autoridades que permanecen estáticas en sus posiciones (como Anfitriones). Los fallos de protocolo que pueden cometer algunos ayudantes no harán si no evidenciar la corrección ceremonial con que actúan los Viejos y sus principales acompañantes. Pero, sobre todo, será en la ambigüedad y tensión entre los límites teatrales y sociales de este equipo, entre las normas y su desafío, entre lo general o público y lo individual o privado -cuando no específicamente disimulado u oculto tras las máscaras-, dónde residirá la crítica social de los Viejos y algunos aspectos de su humor.

Como se detalla en los Anexo 1 y 2, la acción y la organización del equipo de Viejos, que integra también a los Representantes Barriales, se basa en una combinación de pautas y jerarquías teatrales y sociales. Así, se reconoce a un “Director” de los Viejos, o Gul 1º, supuestamente *el más viejo* y a algunos miembros de su propio bando (como el anterior Organizador, miembro principal o 1º del sub-equipo de Representantes Barriales). Éste puede actuar, además, según las secciones como un *Asistente Ceremonial* de los actores durante en diversas secuencias. Supervisa, por ejemplo, el orden o la cantidad de la bebida para su correcta distribución en cada ciclo; subsana errores o advierte de los tiempos, induciendo a los actores a seguir un ritmo secuencial apropiado, cuyo control por parte de los protagonistas (al igual que el de los anfitriones de una fiesta, con sus múltiples preocupaciones) queda especialmente mermado por la intensidad de su interpretación dramática.

La acción desarrollada por los Viejos en este episodio cumple con todas las secuencias y fórmulas protocolarias de cortesía: se saluda, se pide *licencia*, se reconoce explícitamente el estatus y mérito de los interlocutores etc. (*Disculpen que llegamos a este lugar, a reconocerlos, a cumplir con la tradición de nuestro pueblo; gracias que están participando de esta fiesta, para completar, etc.*) Sin embargo, su “ancianidad” teatral y ciertas atributos sagrados les permitirá, además de dominar la interacción, ir desplegando bromas y alusiones picantes, todavía sin gran contenido crítico que irá en aumento. Se dirigen, por ejemplo, al Presidente por su diminutivo, aluden a temas o dan consejos

²⁵ Ya en algunas de estas acciones se puede apreciar como la teatralidad en la interacción y en la presentación de la persona está extremadamente exacerbada en la cultura zapoteca. Si en el caso de la vida social, muchos actores sociales reciben las connotaciones (respeto, prestigio, estatus) de sus papeles públicos (cargos civiles y rituales, mayordomos, etc.), en el caso de esta función teatral, los personajes de los Viejos adquirirán también connotaciones sacralizadas de los Difuntos y de otros personajes mitológicos, o más concretos, como los maestros de ceremonias o huehuetes.

²⁶ Aunque en zapoteco el término equivalente a “palacio municipal” no contiene el sufijo *dòo’* o *dao’* (como la iglesia, *ydòòo’* ZQ, *yu’ dao’* ZZ/ *yo’odao’* ZY y otros lugares “primordiales”, según se comentó), si está connotados con el sufijo *làài’* y *lao’* (*yu’ làài’* ZQ y *yo’lao’* ZY) como casas del “centro” o del “adentro”, quizá en sus connotaciones “sagradas”, que si se otorgan, específicamente, a algunos de sus elementos, su “puerta” o sus “mesas”.

inapropiados para el personaje o el contexto: *‘acepta este cariño, toma este presente Tito, agárralo fuerte, guárdalo, cuídalo, no vayas a amanecer abajo de las patas del toro’* [en alusión a su profesión extraoficial, yuntero]; ó le alburean *‘agarra un animal dulce, pero agárralo fuerte’*, etc. O cierran, dirigiéndose a los funcionarios: *venimos a hacer un (acto) alegre, nada más queda que nos acompañen y tomen su lugar, pero agarren su lugar*, aunque esos puestos asignados permanecen invariablemente vacíos, reservados para ellos.

La trasgresión de las pautas dramáticas o formales irá en aumento, en relación a otras de contenido más discursivo. Además de invertir los tratamientos formales para unos funcionarios, habitualmente investidos del respeto máximo, los Gules confunden los tópicos adecuados en este ámbito oficial, divagando con situaciones poco pertinentes o íntimas. Como hacen algunos Malviejos, o Negros de la Pluma en sus coplas, los Viejos trastocan términos o pierden el hilo, por ejemplo, al bendecir, invirtiendo u olvidando unos procedimientos ceremoniales elementales²⁷. Así, los dos Gules, uno tras otro, se acercan a la pila de ofrendas y, alzando su mano, comienzan la bendición; pero confunden los términos, olvidan la frases, se detienen, agitan la cabeza y vuelve a comenzar, por varias veces, la enunciación, con ademanes grandilocuentes: *en el nombre del pedro... en el nombre del perro... en el nombre del padre, del hijo, y del espíritu santo, gun guiebitu recibir toy dizhdóo’... (reciban este obsequio...)*. También las Ros, aunque en menor medida, confunden algunas palabras o fonemas. Además de los errores discursivos de los Viejos, también sus gestos sugerirán una discontinuidad con los cánones de compostura o composición personal, que tienen una dimensión corporal y también moral.

Esta bendición será proseguida, ya de manera adecuada, por cada uno de los presentes, es decir por los Representantes Barriales y después por las Autoridades. El 1º de los Representantes Barriales, si actúa también en este contexto como “asistente ceremonial” de los Viejos puede aprovechar su bendición para enfatizar el carácter social, al margen del teatral, de esta ofrenda barrial, elaborando su jaculatoria con ulteriores frases de reconocimiento a las Autoridades; en este sentido, el Asistente estaría actuando, a su vez, como un representante ceremonial de los Viejos, apropiado un contexto o escenario formal como es el Municipio.

Tras el ciclo de bendiciones, los Viejos agradecen nuevamente a las Autoridades su participación y solicitan su permiso para proceder al siguiente acto. Los Viejos se dirigen a ellos en todo momento de manera familiar, siempre *con cariño*, aunque todavía no despliegan los consejos más punzantes que se verán en la Plaza que desafiarán su “autoridad” (dentro de este contexto dramático e interactivo concreto); y, sobre todo, su tratamiento no sólo de “respeto”, si no específicamente “formal”, que les corresponde como servidores públicos independientemente de su edad²⁸. Además, este episodio de

²⁷ Existen una serie procedimientos dramáticos esenciales en una configuración física y moral de la persona zapoteca. “Persignarse”, hacer la cruz sobre rostro o pecho es una medida elemental y cotidiana de protección y toma de conciencia. También “bendecir”, cruzando los dedos y haciendo una cruz al aire sobre objetos, ofrendas, o gentes, enunciando la jaculatoria en castellano es, asimismo, un patrón reiterado de reconocimiento, en este caso, interpersonal y colectivo, que realizarán, uno a uno, todos los participantes de una ceremonia.

²⁸ Munro et ali. (1999:14) identifican al menos cuatro tipos de pronombres en el ZQ, cuyas variaciones o trasgresiones se podrían apreciar de manera similar aquí. Además de los pronombres para “animales” (se usa con niños, adultos solteros, no-zapotecos y para adultos en contextos humorísticos como éste) y de “respeto” (para miembros completos, es decir casados, de la comunidad), las Autoridades (ancianos y ciertos agentes

saludo y entrega en la Presidencia plantea y presenta, de manera general, la fiesta. Finalmente, el Presidente avisa a los topiles para que sean ellos, esta vez, quienes carguen las recién recibidas ofrendas al exterior, hasta la esquina sur-este de la Plaza Municipal, ya preparada y acotada con largos bancos y mesas.

Tras este planteamiento y presentación general de la fiesta, los Viejos, seguidos de sus acompañantes, salen en primer lugar de la Presidencia. Se dirigen, actuando dramáticamente, hacia la Plaza, desgranando nuevamente su pantomima, esta vez al descender las escaleras. Este equipo de Viejos, incluyendo a los Representantes Barriales, se dispone jerárquicamente en el lado oeste de la plaza (con sus encabezados más al sur y subalternos al norte). A continuación, y también con música, descienden las Autoridades, formados en una fila jerárquica; éstos se dirigen, a su vez, hacia su nueva posición en los bancos, detrás de las mesas ya repletas de ofrendas. Estos se alinean en el lado sur de la plaza, abriendo el Presidente en la posición más hacia el este y con los cargos menores hacia el oeste²⁹.

A partir de este momento se procederá a un nuevo ciclo de entregas, brindis, bromas y bailes, esta vez en el nuevo escenario de la Plaza Pública y ante la vista de todo el pueblo. En función de este siguiente episodio público -para el que se han coordinado, como se ha visto, distintas familias, celebrando asimismo secuencias previas de carácter más íntimo -, este ciclo o evento ceremonial total adquirirá el nombre de *Danza o Carnaval de Viejos*.

Pero antes de describir el desarrollo interactivo y dramático de este segundo episodio del acto público de la Danza de Viejos en la Plaza (ver **Acto II.ii**, en **Esquema 2** de actos y episodios) se describirá a los personajes participantes, en su caracterización y posición relativa dentro del espectáculo. En el próximo epígrafe se retomará, de nuevo con detalle, la descripción del proceso de intercambio que se establece entre los distintos disfrazados y las Autoridades en ese escenario público de la Plaza.

Los Personajes:

Los dos *Viejos más grandes o Gul*:

Visten calzón y camisa de manta blanca de algodón y huaraches acharolados. Se ocultan el rostro y cabeza con paliacates y tras grandes y pesadas máscaras de madera oscura, con boca articulada, largos bigotes y cejas. Se cubren con enormes sombreros, algunos “antiguos”, otros de estilo charro, a veces norteco, siempre de dimensiones exageradas (como los *sombrerudos* de la Sierra). Sus máscaras, sombreros y bastones, pertenecen a cada barrio dónde son custodiados, durante el año, por una persona de gusto. Los bastones de manzano son muy retorcidos y alambicados, con grandes empuñaduras; algunos se

externos, curas y maestros) reciben habitualmente un tratamiento “formal”. Se diferencia además otro “reverencial” para entidades sagradas o “anímicas” (imágenes de los santos, el sol, la luna, el maíz o las “almas”) y especialmente ancianas o “dignas de compasión” (en ese caso también niños).

²⁹ En una comparación espacial de las secuencias se podría apreciar como los distintos equipos evolucionan en su movimiento de grupo, según los distintos escenarios del Municipio a la Plaza, en dirección solar o contra el reloj.

tallan con pequeñas figuras de animales (monos, serpientes, calaveras o cabezas de diablo. Al igual que las máscaras su manufactura es local.

Su actuación se caracteriza por un andar encorvado, trabajoso y por sus discursos rítmicos y guturales, acompañados con gruñidos graves y carraspeos al principio y final de las frases y versos. Balancean sus cabezas al hablar o al observar el baile, meciéndose en los bastones y chasqueando las bembas. Aunque anquilosados y jorobados, bailan el *jarabe* con cierto dinamismo y al estilo tradicional, con una mano a la espalda y la otra al bastón. A veces, incluso, se define su estilo de baile como *coqueto*, por la manera en que mueven el trasero (*la colita*). Caminan lentamente, oscilando sobre sus bastones y cojeando, con un “vaivén” muy marcado; ya se han comentado algunas connotaciones simbólicas de la cojera, como la “autoctonía” o también como huella de un paso o “tránsito” por distintos mundos o ámbitos “ánimicos”, como el de los muertos, que este “vaivén” enfatizaría. Este movimiento, como algunas carencias o rasgos físicos (la joroba) suelen estar asociados a la potencia sexual.

La cojera, además de ese tránsito o circulación entre mundos o dimensiones, es decir, de comunicación e interacción con lo sobrenatural o espiritual, sería también entre tiempos, del pasado al presente y también al futuro, que estaría sugerido en su habla evocadora pero también profética. Además de la cojera de los Viejos, el vacile en la entrega de ciertas ofrendas por parte de ambos, también de las Ros, se podrá interpretar también como un “vaivén” de oferta y negación de dulces y frutas, a los que se confiere una connotación sexual explícita.

Sus discursos, además de seguir pautas y formulas convencionales, muchas veces invertidas, de manera a veces obscena, casi sacrílega, están punteados de consejos y recomendaciones, a menudo de contenido crítico, que se relaciona con otros géneros, no sólo narrativos si no también interactivos, de palabras o “consejos” de los viejos o de unos antepasados (recordar esa connotación o traducción también en la Sierra de un tipo de discurso similar o *dizhe' che benne' golha*).

Además de la españolización *Gules* (en la que a veces se incluye también a las dos Ros o sus Esposas), en las traducciones más frecuentes se refieren a ellos como los *viejitos*, los *viejos grandes* o los *más grandes*. “Viejo” o “viejito”, en su uso local, no tiene connotaciones despectivas (tampoco en relación a “anciano”, que se usa poco), aunque el personaje se asociaría a otros *Malviejos* recurrentes en las danzas zapotecas, también en su etimología, aunque ésta requeriría de una mayor indagación³⁰. También son referidos como unos *abuelos*, siendo el *Gul* principal al que se atribuye más edad. Y, a menudo, son explícitamente considerados unos *ancestros* o *difuntos* que regresan para participar en la fiesta y cumplir con un compromiso social.

Al igual que los otros disfrazados, los Viejos no abandonan en ningún momento su papel. Nunca se quitan la máscara e ingieren las bebidas a través de la abertura articulada de la máscara, hecha con ese propósito. Son pausados y parsimoniosos, elaboran bromas

³⁰ Recordar la comparación con ZQ de *gwu'uall*, personaje equivalente, con connotaciones peyorativas, pero que es a su vez (en sus formas poseídas) el término tradicional para *tatarabuelo/a*. O también con *guual* y títulos de respeto, *Dad* y *Nnan Guual* (para *señor* y *señora viejo/vieja*). O con *gùahl*, duro, fuerte (en *da'ad gùahl*, bisabuelo, ancestro; o *besgùahl*, especialista ceremonial o *huehuete*)

mordaces y picantes; pero también dudan, olvidan o trastocan fórmulas y fases trascendentes del ritual, ajustándose, pues, a la definición de *malviejo* que se ofreció en la Sierra. Es decir, son personajes sabios y con potestad pero que, precisamente por su avanzada edad, ya no cumplen con exactitud los protocolos ceremoniales o el canon de presentación personal e interacción social, ética y estéticamente correcto y productivo. Es por esto que, aunque se resisten en delegar su poder o autoridad, deben aleccionar a los Funcionarios y a los especialistas ceremoniales mundanos.

En algunos sentidos los Viejos tienen su contraparte social en los *Principales*, ancianos que han cumplido cargos, (integrantes, en la Sierra, de los llamados *Consejos de Ancianos*) y en esos huehuetes, consejeros o especialistas rituales (hacia los que se pueden estar dirigiendo, a su vez, críticas más o menos veladas, tanto por su exceso de poder como por un relajamiento en su corrección). Como personajes teatrales aparecen, como se comentó, en múltiples escenificaciones de la región, también en pueblos vecinos del Valle. Aparecen en muchas danzas y representaciones mesoamericanas, a menudo caracterizados con emblemas extrañados, urbanos o catrines (ver también distintos tipos, incluso “generaciones”, entre el Pelotón), en este caso expresados por el gran sombrero charro o norteño. Con todo, algunos de estos viejos, y en especial los de Santa María, al igual que las Ros, no sólo exhiben si no que empiezan a reivindicar, de manera enfática, rasgos y comportamientos no sólo tradicionales si no ya con una dimensión más específicamente étnica, posiblemente proporcional a su proceso de desintegración o amenaza por otros hábitos de interacción y pensamiento más urbanos.

Las dos Esposas o Ros.-

Más que viejitas, son las *Esposas* vivaces y algo más jóvenes que acompañan a cada *Gul*. Se las llama Rosas, o *Ros* en su versión zapoteca; o también *Nnan*, título de respeto equivalente al de *señora* que, como *Dad*, en masculino, se da a los santos y a personas de edad y prestigio, como los mayordomos (ver sus distintos usos en ZQ y como partícula para denotar generación o ancianidad). A menudo los Gules improvisan para las Ros otros largos nombres en castellano³¹. Al igual que los Viejos son encarnadas por dos varones adultos de mediana edad, algunos con ciertas dotes para moverse y actuar con feminidad. Llevan con igual exactitud y corrección la indumentaria femenina “tradicional”; visten con estilo y propiedad el enredo tradicional de lana granate, pulcramente plegado con ceñidor fucsia, blusa bordada y fajada, rebozo negro del valle y huaraches³². Su anatomía recia y algunos detalles les confieren, sin embargo, un aspecto extrañado, como los sombreros viriles, los paliacates o velos y las gafas oscuras con los que ocultan el rostro.

³¹ Al margen de los frecuentes apodos, la mayoría de los nombres locales son de origen castellano aunque, frecuentemente, se zapotequizan y abreviados. Estos nombres que improvisan los Gules para los Ros en algunas bromas son largos y en su pronunciación castellana, como *María Inmaculada*, *María Mercedes* o *María Concepción*. Personajes similares en las danzas de la sierra son, como se vio, también llamadas *Mª Rosita*, (al igual que las *Maringuillas* de la costa o la *Mª Cocorina* chamula) similares también en muchos de sus aspectos formales, sobre todo acatrinados o extravagantes, como algunas “Malinches” con sus sombreros viriles y trajes adornados de terciopelo.

³² Como se comentó en las Calendas de la Pluma, este traje, similar al que ya sólo usan ancianas y algunas adultas con telas más sencillas y ligeras, se usa en algunas ceremonias y procesiones. Más que tradicional - sobre todo en el enredo de lana granate y la blusa blanca bordada-, empiezan a ser emblemas arcaicos, en vías de “folclorización”.

No se puede obviar que, anteriormente, esta indumentaria en la danza no habría pretendido ser un disfraz, si no una representación realista, aunque siempre, eso sí, con algunos elementos chuscos (larguísimas trenzas, sombreros, gafas), además de en su alienación intrínseca, al ser interpretadas por varones. Hoy, sin embargo, tiene otras connotaciones, como la de una evocación más explícita del pasado, de modos de vestir -por tanto de “ser”-, en desaparición o amenaza.

Las Ros siempre hablan en un falsete muy agudo, salpicado por una carcajada repetitiva, histrionica y ululante³³. Constantemente ríen y cuchichean entre sí. Agarran con desparpajo el brazo de su Viejo, al que apremian y burlan. Su papel es crucial porque, además de insólitas, *son las que le ponen sabor al viejito para que sea picarón*. Caminan de manera dinámica y resuelta, quizá demasiado para el estilo local. Bailan el *jarabe* con corrección, sólo algo más vivo o *rápido, porque están emocionadas*. En términos generales representan a unas mujeres alegres y efusivas, poco contenidas en la expresión de sus emociones y asuntos privados; en esa desmesura resultan poco convencionales, cuando no indecorosas en su manera de hablar, moverse y actuar ceremonialmente respecto de unos cánones locales. Son *coquetas*, en un sentido quizá excesivo, como el de las urbanas tenidas por presumidas y, por tanto, por sexualmente provocadoras. También son ingeniosas y mordaces, aunque demasiado audaces y chismosas.

Al igual que los Viejos condensan aspectos convencionales de la presentación personal, pero también trastocados o claramente invertidos en relación a esos ideales locales. Por ejemplo, un matrimonio no se presentaría públicamente agarrados del brazo, ni aireando temas íntimos; asimismo visten prendas tradicionales, pero con elementos extrañados y algo acatrinados. A pesar de su lenguaje trasgresor y de una dramatización invertida de comportamientos consuetudinarios, destacan por esa observancia, no sólo del vestido tradicional (en el que reside una esencia moral y estética zapoteca, como una prolongación del cuerpo³⁴), si no de las pautas y la secuenciación ceremoniales. No sólo cumplen adecuadamente una serie de acciones ceremoniales, si no que además, con su vehemente dedicación dramática, las avivan o reactivan en un modo superlativo.

En términos generales, como se verá, para estas dos parejas, a pesar de la decrepitud de los Gules (o precisamente por ello), esta sobre-actividad en la forma y el contenido de sus discursos y acciones ceremoniales, así como el ímpetu de la Ros, podrán ser relacionados con unas acciones vivificantes o fertilizantes en distintos niveles, ya sea en una propiciación del bienestar y la prosperidad de la comunidad, delegada en sus Autoridades Civiles; o bien en un nivel más íntimo o familiar, a través de las bromas picantes que dirigen de manera individualizada a los funcionarios. Por otro lado, su actuación con el

³³ Destaca la semejanza prosódica de este Viejo y la Ros, con otras parejas cómicas, indígenas y zapotecas, como con los Diablos de Pastorela; aún siendo ambos interpretados por sendos varones, Lucifer ha de ser un hombre alto y tener *la voz gruesa* y Satanás muy *fin*, cuyos aullidos y exclamaciones se asemejan particularmente a los de estas Ros. La risa de las Ros es además específicamente comparada a un *eco* porque a veces repite algunas palabras del Viejo.

³⁴ Recordar el solapamiento entre *ropa* y *cuerpo* (*laihdy ZQ*), así como las implicaciones morales derivadas de una correcta composición de ambos (así como de la especial compactación o no-transformabilidad del segundo, vinculada, a su vez, a la uniformidad que la ropa tradicional muestra en contextos pasados o más conservadores).

Centurión compartirá algunos rasgos con el Huenche-Nene, en su propiciación de un bienestar infantil que es, a su vez, un emblema de la comunidad, pero también de un orden cósmico y simbólico ulterior.

Las connotaciones ambiguas de sus apelativos en zapoteco (ver notas anteriores), estarían en concordancia con su ambivalencia estética e interactiva; a pesar de la corrección de su vestido y la tenacidad en el cumplimiento de sus tareas ceremoniales, los Viejos encarnan cierta “excentricidad” cuando no una “otredad” esencial que caracteriza no sólo a un mundo de los ancestros o los difuntos, si no a un mundo “espiritual” o sobrenatural más extenso, en una estrecha pero invertida relación con la vida cotidiana y la constitución del individuo, de su configuración total como persona. Además de sus emblemas o comportamientos dramáticos extravagantes (la exhibición de emociones, de asuntos privados, de contacto físico, de discursos descontrolados, etc.) esta inversión y excentricidad, estética y moral, se verá confirmada por las características de sus acompañantes, el pelotón de enmascarados que se describe a continuación.

La dramatización y el humor de estos cuatro personajes no se basa únicamente en una tensión de estereotipos de género, por ejemplo, de un ideal masculino de fuerza o potencia sexual y otro femenino de contención y decoro, si no que hay, más bien, una continua alusión sexual, con juegos de palabras y doble sentido, para ambos géneros, dirigidos sobre todo a los funcionarios³⁵. El contenido del humor de estos Viejos reside, esencialmente, en la impropiedad de aludir o vocear temas privados, como la sexualidad, o específicamente ocultos, en un contexto público. Los Viejos, con sus alusiones veladas, airean y sancionan los desmanes cívicos y también familiares de los funcionarios (sus conflictos conyugales, infidelidades, malversación, incumplimiento de servicios etc.). Los Viejos parodian los procedimientos ceremoniales y rituales, que además de una trasgresión o inversión dramática del orden formal, tienen, como se verá, implicaciones fácticas y trascendentes en muchos niveles cotidianos. Esta trasgresión puede aludir también al descuido, no sólo de los funcionarios, si no de los asistentes ceremoniales (veteranos y novatos, entre los que existe, quizá más actualmente, un conflicto intergeneracional) en el correcto cumplimiento de las tradiciones ceremoniales y de las prescripciones sociales.

Cabe mencionar también que, aunque la traducción explícita o minuciosa de los albures y bromas sexuales resultan difíciles de obtener, éstas no producen, en cambio, particular escándalo o bochorno entre en el público local de ambos géneros; forman parte constituyente del procedimiento de activación y regeneración, simbólica y fáctica, que connota a toda danza zapoteca, a las carnavalescas en particular.

Los Enmascarados:

Junto a las dos parejas de Viejos protagonistas prosigue, en su llegada al Municipio, una comitiva de una docena de “Enmascarados Principales” que, como se ha comentado, se pueden considerar como unos *invitados* o ayudantes más específicos de los Viejos; unos

³⁵ No existe una caricatura explícita o tensión de esos estereotipos de género, que si es frecuente en representaciones equivalentes de otras regiones; por ejemplo, en el caso de los Viejos zinacantecos hay -entre otras sanciones, también referidas a los varones- unas explícitamente dirigidas a las “Abuelas” por querer ejercer prerrogativas masculinas (Vogt, 1993:214).

les asistirán cargando las ofrendas, puntualmente sirviendo licor, y otros, los de disfraces más llamativos, tendrán un papel fundamental en el baile con las Autoridades. Algunos de estos enmascarados pertenecen a la sección del día, pero otros son gentes de especial *gusto* que, a menudo, actúan en repetidos días, con distintas secciones, cambiando sus disfraces cada día y preservando, con bastante éxito, su anonimato. Entre ellos predominan los disfraces de monstruos, viejos y mujeres, en particular unas caracterizadas al estilo urbano, de manera muy *moderna* y “sensual”, que serán específicamente emparejadas con algunos de los funcionarios.

Junto a este grupo nuclear o “principal” participan y, a menudo, se confunden, medio centenar de enmascarados y disfrazados, adultos y niños, todos varones, que actúan principalmente el día de su sección, aunque también con otras. Este grupo heterogéneo será aquí denominado “Pelotón”, aunque según el día y los disfrazados, se mezcla con el de Enmascarados Principales. Aún así, podría establecerse alguna distinción de filiación o “parentesco” entre unos y otros respecto de los Viejos como sucede en otros carnavales³⁶. Estos se concentran en el centro o interior del perímetro de la plaza y sólo intervienen, bailando, cuando hay música y cuando el baile queda formalmente inaugurado por los Viejos. Todos ocultan al máximo su fisonomía y, al igual que los Principales, son esencialmente mudos. Salvo bailar de manera dinámica e incesante, a veces encorvados o descoyuntadamente, cojeando o con ademanes desarticulados, apenas gesticulan o interactúan entre ellos, salvo al cruzarse o chocarse, parodiando la armonía y formalidad del jarabe tradicional. Algunos se emparejan durante su entrada, pero no suelen bailar agarrados, como empieza a acostumbrarse en los bailes privados de corte más moderno (o como sí se verá en el ámbito semi-privado del Centurión). Aunque algunos llevan caretas de viejo, ninguno se confunde o asemeja a los protagonistas, diferenciados por sus bastones y otros emblemas, además de por la contundencia y particularidad de sus viejas máscaras de factura local.

Se pueden llegar a distinguir una serie de prototipos en los disfraces de este Pelotón. Por ejemplo, entre las “mujeres” se aprecian al menos tres estilos diferentes:

a) “Vestidas” de estilo urbano y “sensual”. Llevan máscaras comerciales de estrellas de cine, heroínas de comic (*María Félix*, la *mujer-maravilla*) y otras figuras femeninas, siempre de aspecto acatrinado, rasgos finos y respingones. Usan largas pelucas y cabelleras sueltas o con peinados elaborados. Visten trajes de noche o “cóctel”, minifaldas, corpiños, altos tacones, escotes rellenos, bolsos y bisutería. (Algunas visten “tops”, muy cortos, casi sostenes, de las que resulta reprochable la exhibición del vientre.) Caminan y se mueven con mesura, aún así, su contoneo es algo más pronunciado que el del canon local y de carácter claramente más urbano, sobre todo, cuando usan tacones. Se inspiran en personajes televisivos o urbanos; según algunos de sus protagonistas, este estilo ha evolucionado gracias a la *brecha* abierta por algunos vecinos a partir de los años 90, sobre todo, por parte de emigrantes a las ciudades y a California, donde no sólo tuvieron la posibilidad de complementar y sofisticar los atuendos (casi de estética “drag queen”) que llevaron al pueblo, si no de dotarlos de algunos contenidos reivindicativos en políticas de

³⁶ Quedaría por establecer esta relación filial o de parentesco que existe entre distintos tipos de viejos como los otomís, donde se distingue a una *pareja* más vieja o primordial, sus *hijos* (también unos viejos) y sus *novias* (que son a la vez sus mudas hermanas) y más nietos o hijos o miembros de la comunidad (Galinier, 1998:352-5)

género y transgénero. Estos personajes contienen distintos grados y niveles de subversión simbólica; además de emular a un estereotipo de mujer, urbano y distanciado de los cánones de la comunidad, empiezan a revelar también otras reivindicaciones sociales, basadas, a su vez, en otra “alteración” de la identidad social³⁷.

b) Mujeres jóvenes de tipo “urbano”, menos sensuales que las anteriores, pero tampoco correspondientes con una estampa puramente local. Imitan a las jóvenes urbanas, (y, sólo en algunos aspectos, a las jóvenes locales especialmente vinculadas con la ciudad, esencialmente por la migración, ahora también diaria a Oaxaca). Algunas lucen una estética “hippie” (que también se aprecia en los *Mechudos* de la Sierra), o bien más oscura o *dark* (gótica), siempre con atuendos, mascarar, pelucas o sombreros extravagantes.

c) Prototipos femeninos más “locales o habituales”. Algunas llevan vestidos tradicionales de poblaciones vecinas o la región; algunos ya casi “folkóricos”, como el de *tehuana* o *guatemalteca* (ver abajo). Casi ninguna viste, sin embargo, el traje ceremonial local, que sólo exhiben las *Ros*, aunque podría estar repuntando una tendencia hacia su recuperación. La mayoría usa modelos comerciales o también un tipo de vestidos de una o dos piezas de corte sencillo pero con volantes y estampados llamativos, populares en todo el México rural. Otras usan complementos, faldas o chaquetas de confección más moderna e industrial, pero también rebozos y blusas de manta o de carácter más “artesanal”. Todos llevan máscaras comerciales de mujer, pelucas, trenzas y tocados siempre especialmente extravagantes y adornados.

Las máscaras del resto de los numerosos “viejos” no son de madera, como las de los Gules, si no caretas modernas de plástico, blancas y arrugadas, con pelucas y guedejas. Llevan prendas estrafalarias (pijamas, overoles, monos, petos). Algunas prendas son más tradicionales, como sarapes locales o tejidos de manta o de estilo nortño y charro. Varios cargan grandes canastos de fruta o dulces que regalan al público, como en otras actuaciones zapotecas (la Recua, las Danzas de Negros) y las “tiradas de fruta” populares. Otros llevan maletines de estilo médico o bien burocrático (como el que lleva Cortés en una Conquista en la Sierra), además de múltiples cestos, maletas, mochilas o bolsas de viaje (como también se vio en la Sierra).

³⁷ Estos personajes contienen múltiples capas de interpretación, no sólo de “representación” de la otredad si no también de “alter-identificación”. La mujer urbana, como se ha establecido en otros contextos indígenas (Galiner *ibid.*:410), está asociada con la riqueza pero también con una peligrosidad inherente, que se acentuaría en estos contextos carnalescos hipersexualizados donde, más que fomentar la fertilidad, amenazarían al hombre en su potencia viril. En la Sierra, además, no sólo la definición del género de los fuereños o citadinos resulta especialmente dudoso (sobre todo, a partir del uso que éstos hacen de prendas o peinados que no corresponden, tradicionalmente, a su género); si no que también la ambigüedad y la mutabilidad sexual es un rasgo característico de ciertos seres y personajes sobrenaturales, como los *salvajes* o el *dueño* del monte. Con todo, la emigración y la adopción de ropas urbanas está difuminando estas asociaciones. Por otro lado, en el Valle, aunque las relaciones homosexuales son ocultas y discriminadas, algunos vecinos (sólo varones, nunca mujeres) empiezan a evidenciar esas preferencias o a tratar de normalizar su gusto por prendas o gestos femeninos que, con mas o menos rechazo de sus conciudadanos, son consideradas por ellos mismos como un atisbo de *modernización* del pueblo. El Valle, en mayor medida que la Sierra, recibe cierta influencia de las ciudades del Istmo, Oaxaca o Veracruz en expresiones y políticas de género que, aunque lejos de estar libres o no-discriminadas, parecen más visibles que en otros lugares de México.

Los personajes “monstruosos” son muy diversos; algunos son *fachudos* o estrafalarios como los *payasos* (con trajes bombachos, de lunares, rayas y colores, gorros de Papá Noel) o sorprendentes (un hombre al revés, el que carga a otro en un silla). Otros son encarnaciones históricas, mediáticas y políticas, frecuentemente “del mal” (con caretas comerciales de Vicente Fox, Salinas, Fidel Castro, Sadam Hussein, varios Hitler, Bin Laden, distintos animales, luchadores de libre, superhéroes, charlots, soldados y distintos “uniformados” (semi-militares, con monos y overoles de trabajo). Un amplio segmento se aproxima al “terror” y a la estética de “halloween”, como un *Fredy Kruger*, hombres sin cabeza, apuñalados y ensangrentados. Entre ellos abundan y se confunden seres greñudos o “asalvajados”, con la ropa ajironada y, a menudo, tizados en negro. Frecuentemente aparecen médicos, curas o pequeños grupos que simulan situaciones cotidianas, por ejemplo, unos novios preparados ante el cura para la boda. En ocasiones se llega a reconocer la imitación de personajes o vecinos con peculiaridades físicas o psíquicas.

Los “amenizadores” o “campos” del día:

Antes de abrirse el baile con todos los disfrazados, mientras los Viejos y su séquito del barrio se presentan ante las Autoridades en la Presidencia, un “amenizador” entretiene al público congregado y expectante. Cada día, un personaje diferente hace un “solo” de baile a lo largo y ancho del escenario, siempre mudo pero acompañado con música alegre por la banda. Un año se presentaron los siguientes de cada barrio o sección:

1ª.- Cómico *viejo* con sarape de artesanía local al hombro, rasgos acatrinado y de “vaquero”: botas tejanas, pantalón de mezclilla que, como otros “rancheros” ya comentados, tienen connotaciones “diabólicas”. Hizo un paseíllo con zapateados alegres. Su indumentaria se asocia a la de los *Cuerudos* serranos (y otros viejos diablescicos de Oaxaca, por ejemplo, los *Diablos* y *Rubios* mixtecos)

2ª.- *Viejo* mariachi: con careta blanca, arrugada, peluca greñuda, vestido y sombrero charro, sucios y empolvados; baila cojeando y tambaleándose, sincopando los pasos. Desafina y rechina acordes de “El mariachi loco” con una trompeta.

3ª.- Mujer urbana: viste traje de fiesta o “cóctel”, baila en solitario con movimientos contenidos y suaves. Además de su aspecto foráneo, la subversión de su actuación reside en su propia exhibición, como “mujer”, en solitario y en un escenario tan expuesto y público.

4ª.- Curandera: vestida según el “prototipo local o habitual” (arriba), frota su manojito de hierbas y un huevo o haciendo una *limpia* a miembros del público entre sus pasos de baile.

5ª.- *Guatemalteca*: viste “huipil” y rebozo con tela de diseño geométrico, similar al de los tejidos artesanales de Guatemala, más un sombrero de tipo “chiapaneco”, con cintas de colores³⁸. Su baile, cargando un niño de uno o dos años, vestido con tejidos similares y con una máscara de viejo, inspiró gran admiración.

Además de los distintos presentadores, en muchos días de espectáculo comparecen una o dos *Chihuahuas*. Estos personajes, normalmente en pareja, siempre visten prendas y zapatillas deportivas, con largos calcetines, un faldellín o bombacho con la bandera

³⁸ La peregrinación al santuario del Cristo de Esquipulas en Guatemala era una de las exigencias tradicionales de la mayordomía a esa imagen, cuyo culto está particularmente difundido en Oaxaca; los sombreros y tejidos “guatemaltecos” o chiapanecos y están bastante difundidos, también a nivel comercial.

tricolor. Recuerdan en sus penacho y aspecto modernizado a los Indios presentados en la Sierra; y también en su androginia al *Comanche* otomí. Su máscara es la única, junto con la de los Viejos, de cartón y factura no comercial, piel sonrosada, rizos laterales y un fino bigote sonriente y rematada con penacho tricolor. Corren incesantemente, como entrenando o haciendo “jogging”, alrededor del perímetro de la plaza o escenario de la Danza, a veces cargando una fusta o acarreando agua en unas jícara para los danzantes³⁹. Aunque a veces parece que corren sin sentido aparente, en un movimiento superfluo e incansable (como el de los Judíos de la Sierra), preservan el perímetro o espacio de la Danza de la invasión del público; o también cerrando o encuadrando, también, a todos los Enmascarados dentro de este cuadrilátero, otra “sombra del mundo”.

Hace algunos años, las *Chihuahuas* salían acompañadas de unos enmascarados de *lucha libre* u otros héroes de cómic que, volando sus capas, también recorrían el perímetro del escenario. A veces estos “campos” declamaban coplas o *versos* humorísticos, en castellano, similares a los comentados para los Negros de la Pluma⁴⁰.

2.3.1. Celebración y baile con las Autoridades en la plaza.-

Tras la presentación de los Viejos a los Autoridades en la Presidencia, todos descienden y ocupan, jerárquicamente, unos bancos en la esquina S-E de la Plaza. Ya dispuestos en sus filas dará comienzo un nuevo episodio de la Danza, esta vez ante todo el pueblo, desarrollándose durante varias horas, según secuencias y ciclos concretos, y con la participación e interacción de nuevos sub-equipos.

Esta “Danza”, al contrario que la Pluma u otras de la región, no desarrollará coreografías elaboradas, si no *jarabes* sencillos por parejas, al estilo local. Sin embargo, la fantasía de los disfraces y la exposición pública de las Autoridades, que bailarán con distintos Enmascarados mientras son teatralmente agasajados por los Viejos, convierten este procedimiento, no sólo en un espectáculo, si no en una ceremonia simbólicamente trascendente en muchos sentidos a comentar.

Según avanza la tarde se irá congregando una gran cantidad de público, que acaba por rebosar la plaza. El público espera la entrada de los protagonistas entretenidos por la Banda y el “amenizador” del día. La mayoría de los asistentes contemplará el espectáculo a distancia; se encuentran y conversan con familiares y amigos, conformándose con avistar

³⁹ Estas máscaras se asemejan a las de Judíos de la Sierra y otras de morismas. El penacho emplumado y las prendas deportivas les conecta especialmente con los Indios; estas prendas y su incesante movimiento deportivo aluden también a una “sobre-actividad”, quizá de connotaciones o potencial sexual. Antes usaban con más frecuencia una fusta o látigo, para preservar el perímetro del escenario (paralela también a la reata de esos Indios, así como de otros diablos o mahomas de morismas oaxaqueñas, como los de Juxtlahuaca). Su nombre podría recordar al de Chichimeca, otro bando “indio” estereotipado en las danzas bélicas del centro de México.

⁴⁰ En estas coplas picantes resultan también similares a los Payasos serranos, no sólo en castellano si no de un tipo de humor extrañado o acatrinado, como también hacen los Negros mayas en su bombas, algunos igualmente tocados con capas o máscaras de lucha libre (Reifler, 1986:271).

el baile entre parejas extravagantes de disfrazados y funcionarios. Sólo algunos vecinos se colocarán detrás o cerca de las mesas y bancos, para tratar de oír y seguir el principal contenido de la actuación de los Viejos. Sin embargo, las pesadas máscaras y la cercanía o “intimidad” que dramatizan los Viejos al dirigirse y “aconsejar” a las Autoridades, dificulta en gran medida la audición de las bromas. Aunque veladas y sinuosas, algunas de estas recomendaciones pueden ser captadas por los que están más próximos. Puntualmente, los Viejos se distancian y declaman con mayor volumen, llamando incluso la atención para que algunas de sus insinuaciones o coplas, sobre todo dirigidas a funcionarios menores, sean captadas por un número mayor de oyentes.

El desarrollo cíclico y secuencial del episodio da comienzo cuando los Viejos, desgranando su pantomima en la escalera, descienden a la Plaza Pública seguidos de las Autoridades Civiles, para ocupar sus respectivas posiciones. Las Autoridades se sitúan en los bancos que acotan el lado sur, tras las largas mesas cargadas de ofrendas. Al equipo de Viejos le corresponde el lado este. Sin embargo, esos puestos serán sólo ocupados por los Representantes Barriales; los Gul y Ros permanecerán en pie a lo largo de todo el espectáculo, enfrentados y recorriendo la fila de las Autoridades, dedicándoles las bromas y ofrendas desde el otro lado de la mesa. El Gul principal suele permanecer, además, en el extremo este de esa disposición, dónde se encuentran el Presidente y Síndico, a quienes se dedicará más atención⁴¹.

Este acto, o **episodio ii**, se abre con todos los miembros de ambos equipos aún en pie, pero ya dispuestos en su filas (Secuencia **II.ii.A**). Los dos Viejos saludan con una ostentosa inclinación alzando su sombrero al grupo de Autoridades que, en este escenario, incluye ya también a los funcionarios menores y topiles. Con todo, los principales discursos de los cuatros Viejos se establecerán sobre todo con el Presidente y Síndico. En una nueva petición, esta vez menos dilatada y elaborada, el Gul 1º reconoce, de nuevo, al Presidente y solicita su permiso para iniciar formalmente la faceta más pública de este espectáculo o Danza.

Antes de tomar asiento los Viejos o los Representantes Barriales proceden a entregar, siempre por orden jerárquico inter e intra-grupal, a cada uno de los integrantes de estos dos equipos principales (Autoridades y Representantes) una rama fragante de *poleo* o *hierba de borracho*, un emblema tradicional de especial participación e involucración (por tanto, rango) en toda fiesta. Los Viejos, siempre próximos a los principales funcionarios, les dirigen las primeras bromas al entregarles la rama. Cuando todos los participantes tienen el poleo, lo alzan y exhiben mutuamente, acompañando el gesto con palabras de agradecimiento y reconocimiento colectivo. Todos toman asiento, exceptuando los Viejos, que en todo momento permanecerán en pie, enfrentados y atendiendo a los funcionarios.

Mientras se reparte el poleo, dos Representantes Barriales (patrocinadores, a su vez, de una parte de estas ofrendas) trasvasar el mezcal de grandes tinas a botellas más pequeñas de cristal para proceder a una secuencia de brindis (**II.ii.B**). Una vez escanciado el mezcal en las botellas, estos servidores o *invitados* presentan y muestran las botellas a los miembros de ambos equipos, que los exoneran alzando el dorso de la mano. Tras disponer el licor en

⁴¹ Ver similares disposiciones por filas, equipos y participantes en distintas ceremonias mesoamericanas; por ejemplo, de grupos mayas, cuyos circuitos siguen la dirección solar y con los principales o de mayor rango siempre más a la derecha o cerca del sol naciente; ver por ejemplo en Vogt, 1993:14-17.

varias copitas sobre una bandeja, estos “servidores”, pertenecientes al sub-equipo Barrial de los Viejos, toman una primera copa que brindan a los Viejos (los de mayor rango en esta jerarquía ficticia o dramática), quienes los exoneran. A continuación estos servidores o invitados sirven dos rondas a los Funcionarios Mayores, que brindan las copas, a su vez, hacia los Viejos y Representantes. Los servidores recogen las copas y las preparan con nuevas rondas: una para sí mismos y dos rondas para los cuatro Viejos, que brindan reiteradamente hacia las Autoridades. Este ciclo reproduce el patrón habitual en que los donadores beben primero y después, en orden jerárquico, los receptores. A continuación de estas primeras rondas de brindis, los discursos de los Viejos comienzan a hacerse más profusos y enfáticos, dirigiéndose esencialmente, a lo largo de toda esta primera fase, a los dos principales funcionarios, Presidente y Síndico.

Mientras se distribuyen nuevas rondas para los Funcionarios Menores, seguidos de los Representantes Barriales, los dos Viejos se centran en la Plaza para dar comienzo al baile (II.ii.C). Ejecutan en primer lugar sólo unos breves compases de “preludio” o “incitación” al baile, similares a los dedicados en el patio del Organizador. Tras esos contados pasos, los Viejos avisan con su sombrero y la música se extingue. Aunque breve, éste preludio es trascendente porque abrirá, también, el centro de la Plaza o “escenario” a todo el Pelotón de danzantes y Enmascarados principales. A partir de este momento y siempre que haya música, éstos se congregarán para bailar agitada y desordenadamente en el interior del perímetro. Con este preludio o apertura de los dos Viejos, darán comienzo también los ciclos de jarabes entre las Autoridades y series de disfrazados, siempre asignados por los dos Viejos, que actuarán, en cierto modo, como unos emparejadores o alcahuetes. Al mismo tiempo que transcurrirán los bailes, los Viejos o las Ros continuarán con su ciclo de entrega de bromas y ofrendas a los funcionarios:

Los *Gules*, como también hacen los *huehuetes* o maestros de ceremonias locales, se acercan a la mesa y van invitando a los funcionarios, por pares o tríos, a bailar jarabes con ciertos disfrazados específicamente designados por ellos mismos. La primera pareja de la tarde siempre está formada por el Presidente municipal y el Síndico que son honoríficamente dispuestos en la plaza, para intercambiar un son con ambas Ros. A partir de este jarabe inaugural, en cambio, los dos Gules irán seleccionando de entre el pelotón de disfrazados, a pares o tríos de “mujeres”, también a algunos “monstruos”, que serán asignados como parejas de baile de los siguientes funcionarios, primero los mayores, después los menores.

Los Viejos acompañan a cada uno de los Funcionarios desde su puesto en las mesas hasta una posición más céntrica, pero siempre en el área S-E de la plaza, mientras les dirigen insinuaciones y recomendaciones individualizadas. Una vez encarados frente a sus peculiares “acompañantes” y antes de proceder al baile, los Viejos encasquetan a cada funcionario sus grandes y viejos sombreros; en ese momento la banda comenzará a tocar el son. Los *jarabes* son sones muy largos, a veces de varias fases y muchos minutos, que han de ejecutarse completos. Este estilo de *jarabe* local se baila tradicionalmente en parejas encaradas (de género indistinto), nunca agarrados, situados a unos dos metros de distancia y sobre dos líneas paralelas.

Las dos primeras parejas, compuestas por el Presidente y Síndico con las Ros, inauguran siguiendo pautas del estilo más convencional. Los varones, o funcionarios en este caso,

bailan y se mueven pausadamente, siempre hacia delante, con una botella de mezcal en una mano y la rama de poleo en la otra, como es tradicional. Las Ros bailan cargando sus jicapextles adornados al hombro, a la manera del baile ceremonial femenino. Las “mujeres”, ya sean Ros u otras enmascaradas, bailan con buen estilo y corrección, con el paso siempre hacia atrás. Las Ros bailan sólo quizá un poco más vivas y agitadas de lo convencional porque, como se explica, *están emocionadas*. Las otras “mujeres” disfrazadas bailan también de manera más contoneada, algunas enfáticamente más marcada, para los cánones locales de presentación y contención corporal, exhibiéndose o haciéndose más visibles.

Mientras los dirigentes bailan con las Ros, como harán después los otros funcionarios con distintos disfrazados, los *Gules* pueden observarlos penetrantemente a pocos metros de distancia; a veces se mecen en sus bastones con complacencia, o bien sacuden la cabeza con cierta desaprobación. Terminado cada son de baile los funcionarios devuelven los sombreros a los Viejos y regresan a sus asientos.

Los Viejos, actuando siempre como unos expertos en protocolo, irán designando, de entre el Pelotón y el grupo de Enmascarados Principales, a las parejas más “apropiadas” para las Autoridades; en muchas ocasiones, algunos rasgos de “ficción” de estos personajes serán adecuados, como se verá, para dirigir insinuaciones veladas, incluso críticas abiertas, a los funcionarios. Al mismo tiempo que transcurren los bailes, las Ros, y en momentos los Gul, proseguirán con la entrega formalizada de dulces, consejos y albures.

Las Autoridades, siempre en orden jerárquico, por pares o tríos, salen a escena para bailar en pareja con monstruos o celebridades pero, sobre todo, con exuberantes y seductoras mujeres acatrinadas. A pesar de la extravagancia de los atuendos, de las anomalías motrices o del entusiasmado baile de los disfrazados -así como del aspecto chocante que adquieren los funcionarios bajo los grandes sombreros-, todo el intercambio de baile se desarrolla con corrección y contención, según el estilo y convenciones tradicionales (nunca agarrado, con emblemas en la mano, en ciclos jerarquizados, etc.). Al mismo tiempo el centro de la Plaza bulle con la efervescencia del baile más descompuesto y entrechocado del Pelotón, a veces con parejas agarradas, que contrasta con el orden y relativa formalidad de los funcionarios y sus consortes.

Todos los funcionarios bailarán en dos rondas, pero sólo el Presidente y Síndico lo harán, al menos en una ocasión, con las dos Ros. A pesar de las continuas bromas sexuales u otras desafiantes a los cánones de respeto que implica su posición, los Viejos suelen tratar a estos dirigentes con *cariño* y consideración, como si fueran sus *familiares o nietos*; y más sí, a juicio de los Viejos, no merecen especiales sanciones. Así, por ejemplo, en su segunda ronda de bailes se suele seleccionar para ellos a unas enmascaradas relativamente convencionales, por ejemplo, a una “zapoteca”, vestida con esmero al estilo “istmeño” u otras modernas y sofisticadas, pero quizá de rasgos más decorosos que las otras⁴². Para el

⁴² Además del disfraz de mujer urbana o acatrinada, unos pocos visten la indumentaria femenina tradicional (con el enredo de gala o en versiones más sencillas) que resultan igualmente transgresoras, como en el caso de las Ros, al ser llevada por varones. Aún así, puede apreciarse cierta recuperación de este tipo de disfraces, en su versión local o comarcal, entre el Pelotón; esto podría responder a una reivindicación étnica local, incluso a una adscripción a estereotipos más amplios, como el “zapoteco” (que incluiría a estas “tehuanas”) o incluso a uno “indígena”, por oposición a la falta de decoro y exceso de coquetería de las urbanas. Aun así,

resto de funcionarios, en cambio, se suele seleccionar a las más sensuales y exhuberantes, con trajes largos de cóctel, minifaldas, tacones, pechos, pelucas, velos de novia, etc. Algunos de estos emparejamientos pueden esconder insinuaciones particularizadas; por ejemplo, para uno de los ellos se eligió a una *güera*, por su parecido con su conocida amante.

Durante estos bailes, los Viejos transfieren a todos los funcionarios sus grandes sombreros que, al igual que en otros contextos etnográficos, pueden aludir a la extremidad fálica y conducir, por tanto, a una interpretación “fertilizadora” o “propiciadora”, en distintos sentidos, de estos bailes⁴³. Además de sus propios sombreros, los Viejos pueden colocar a los funcionarios algún complemento de las disfrazadas, su diadema, bolso, rebozo; o un muñeco, como el que se le incorporó a un topil que no reconoce a un hijo natural.

Mientras se desarrollan estos bailes, prosiguen las secuencias de brindis colectivos y entregas individualizadas de dulces y bromas. Primero se sirven rondas de mezcal; después de tepache y, al menos, dos rondas de cerveza. Entre cada una de las distintas bebidas se realizan también dos rondas de dulces, entregados principalmente por las Ros mientras los Viejos se ocupan de la asignación de los jarabes. Cada vez que se reparte una ronda colectiva de mezcal o de tepache a uno o a ambos equipos –incluyendo a los Representantes Barriales que completa al de Viejos– todos se ponen en pie y alzan las copitas y el dorso de la otra mano, dirigiéndose mutua y colectivamente agradecimientos, exoneraciones y bendiciones antes de beber, en una dramatización pública y formal de armonía intergrupal.

Es durante las entregas más individualizadas de ofrendas, a cada uno de los distintos funcionarios, cuando los Viejos, y también las Ros, aprovechan para dirigir sus alusiones más incisivas o picantes. Los Viejos se encorvan sobre los funcionarios y, entre toses y tambaleos, les ofrecen una cerveza, acompañando con reconvenciones guturales. Las Esposas, encimadas sobre los Viejos, les inspiran o acentúan con sus sonoras carcajadas. Asimismo, las Ros recorren las mesas con un asistente que sostiene su *jicapextle* repleto de

estos disfraces “tradicionales”, en este contexto invertido y carnavalesco, expresarían igualmente no solo un distanciamiento, si no incluso un proceso de “alienación” de ese modelo físico y moral, aún así tenido no sólo por propio si no por el más “adecuado” para agasajar, con más “corrección”, a algunos de los cargos mayores.

⁴³ Galinier establece, en el caso otomí, además de múltiples conexiones entre los viejos y el falo, algunas más explícitas entre el sombrero y el glande (1998: 375, 383 ó 409). En este contexto ritual y carnavalesco, al igual que en el otomí, aún siendo humorísticas y obscenas, las alusiones sexuales estarían también dotadas de un carácter respetuoso, cuando no reverencial, incluso esotérico, al ser establecidas entre los funcionarios y los Viejos, figuras en ambos casos de connotaciones sagradas, como “representantes” de los santos (en el caso de los funcionarios) u otras entidades rectoras, como los difuntos. Otros huenches y *sombrerudos*, como los de la Sierra, también con rasgos sacralizados y chuscos, no están enmarcados, en cambio, en unos contextos tan ceremoniosos. Aún así, sus interpretaciones están igualmente vinculadas a una propiciación de la abundancia, la riqueza o la fertilidad. Además de a la ya comentada “riqueza” y “peligrosidad” inherente al estereotipo de la mujer catrina (también en Galinier, *ibid.*:410), estos emparejamientos podrían sancionar o aludir a una tentación excesivamente “modernizadora” o “progresista” de los funcionarios, en un ansia de cambio o adopción de pautas urbanas, asociadas también a un ánimo de lucro desmesurado y opuesto a muchos ideales morales y prescripciones tradicionales. Existen, por ejemplo, como se comentó, numerosos relatos y sanciones que reprueban una obtención fácil de riqueza, principalmente, por pactos ilícitos con seres acatrinados, incluso, diabólicos; aunque otros serían aceptables, sin embargo, si están encaminados, precisamente, a promover un bien comunitario. (Comparar, por ejemplo, los relatos sobre Encantos del cap.2, con el de don Aurelio en el cap. 7).

dulces; según el funcionario, la Ros seleccionará un pirulí o una fruta, que le servirá para jugar con su sentido sexual o hacer otras insinuaciones: *‘qué dulce (un mango), está dulce, si, ¿no es éste más dulce que él que tienes en casa?’* (alusión al sexo femenino y a una infidelidad).

Otras veces la Ros, sumida en su excitado discurso, alarga y retira el dulce ante la mano de un funcionario; este vacile y “vaivén”, simuladamente inconsciente de la Ros, ridiculiza el gesto de aceptación de su interlocutor y da pie a otras bromas: *agarra este dulce, agárralo, agárralo fuerte, como haces en el municipio ha-ha-ha-haw* (en referencia a una desaparición de fondos públicos). Generalmente, los funcionarios ríen abiertamente ante las bromas; algunos, sin embargo, escuchan serios. A los cargos principales se les dedica más atención y bromas que a los menores, habitualmente, sin embargo, con menor contenido crítico; aún así, todos son susceptibles de ser sancionados.

Terminada una primera ronda de baile de todos los Funcionarios con los Enmascarados, también de brindis con las bebidas tradicionales y la cerveza, así como de entregas de frutas y dulces, se inicia una nuevo ciclo, que repite, exactamente en el mismo orden, las anteriores secuencias y rondas de brindis, bailes y ofrendas, siempre intercalando por las bromas y discursos de los Viejos (Secuencias **II.ii.B’-C’**).

Salvo el pelotón de Enmascarados que participa bailando en el centro de la Plaza, el público contempla pasivo el desarrollo de estos ciclos y rondas que se prolonga durante horas, hasta bien entrada la noche. Sólo unos pocos, sentados más cerca de los bancos, ríen y comentan algunas bromas, captadas con dificultad entre la música y las máscaras. A veces los Viejos lanzan caramelos o se dirigen a alguien entre el público, llamándolo por su nombre y tratándolo con familiaridad, aconsejándole o advirtiéndole sobre su comportamiento, en general (*Lupita, te portas bien, mi hija*) o más en particular (*no hagas esto...*), regalando también algunas frutas o dulces. Anteriormente, cuando el pueblo era más pequeño, parece que esta interrelación con el público y los jóvenes era más intensa; quizá en mayor medida con las muchachas, de manera similar a como otros viejos carnalescos se dirigen específicamente a las mujeres en otros contextos etnográficos⁴⁴.

El fin de las rondas y del baile público se marca con un jarabe, esta vez completo, ejecutado en solitario por los *Gul* con las *Ros*, que culmina con el saludo con sus sombrero y una *Diana* interpretada con gran sonoridad por la Banda (**II.ii.D**). El Pelotón de enmascarados y el público comienza a retirarse; pero, todavía, los Viejos y los Representantes Barriales, junto con las Autoridades regresarán de nuevo, a la Presidencia, donde tienen lugar un nuevo episodio, de intercambio de discursos de agradecimiento y despedida.

Este **episodio iii**, de cierre o despedida en el interior del Municipio, se desarrolla en la mismas claves, formalidad y con similares pautas que los anteriores, aunque ya acusando cierto cansancio, el licor, y sin algunas de las secuencias del primero (como las rondas de bendiciones); los discursos del Presidente también serán más profusos y enfáticos en esta ocasión. Esta vez el público ya se está retirando de las gradas y sólo unos pocos

⁴⁴ Reifler (1996:33); o Galinier (1998:358).

interesados se acercan hasta la puerta, donde vuelven a aguardar los topiles. Este último intercambio o episodio público se realiza, pues, en una cierta o mayor intimidad.

Una vez más los equipos se distribuyen en las mismas posiciones: los Funcionarios esperan tras sus mesas de trabajo; los Viejos y Representantes ingresan ordenadamente y circulan de nuevo ante ellos, saludando someramente a cada uno o con una inclinación de cabeza. Se disponen, como en el episodio de presentación, en una fila perpendicular a la Mesa presidencial y enfrentada al resto de funcionarios. Las botellas y jicapextles, ya vacíos, se colocan igualmente en la mesa. Los discursos y turnos, aunque algo desordenados, se intercambian con particular vehemencia, sobre todo entre el Presidente y alguno de los Viejos. Una vez más el “asistente ceremonial” de los Viejos, vela para que no se demoren y los induce, sutilmente, a no dilatarse; una de sus tareas es evitar que su llegada al siguiente episodio ceremonial se retarde en exceso. Acompañados por la Banda y desgranando una vez más la pantomima de las escaleras, los Viejos, con su comitiva Barrial, de Enmascarados y ayudantes, salen de la Presidencia Municipal y emprenden nuevamente su pintoresca procesión hacia la casa del Centurión.

El episodio de la Plaza, al igual que los dos desarrollados en el interior de la Presidencia, se basan en un continuo desafío de normas interactivas cotidianas y sociales; éstas se anclan, sin embargo, en unos procedimientos ceremoniales -también específicamente dramáticos, incluso teatrales- fijos y convencionales, que son los que permiten, a pesar de su inversión y transgresión, un mantenimiento o desarrollo del evento, evitando un derrumbamiento de la interacción.

La Danza, como “evento total” juega, precisamente, con una interconexión entre normas privadas y públicas. Así, por ejemplo, los Viejos, aún sin usar grandes recursos escénicos o declamatorios, si no particular y paradójicamente íntimos e individualizado con cada funcionario, actúan en un marco público y espectacular como el de la Plaza, con plena observación y gran participación comunitaria, sobre todo de distintos varones disfrazados en el baile.

Por otro lado, los Viejos tratan, en este contexto público, cuestiones o temas privados, fundamentales también en una concepción zapoteca de armonía global. Se comentará ulteriormente esta conexión entre el ámbito privado y no sólo uno público, si otro sagrado e incluso cósmico; o cómo es expresado en una interpretación habitual de la fiesta, para que esté *todo unido, autoridad y familia*. Asimismo, los recursos dramáticos usados por los Viejos se basan, precisamente, en las habilidades de los *huehuetes* tradicionales, gestores y artífices de ceremonias y relaciones privadas, pero siempre enmarcadas -y más en este caso- en un ámbito comunitario de referencia e interrelación, tanto sociales como simbólicos.

En este sentido, los Viejos cumplen con otro objetivo dramático, también destinado a generar y recrear una interrelación entre distintos ámbitos y niveles de la realidad, en un modo “especular” (aunque a veces invertido). Así también, los Viejos, no sólo actúan como unos “ancestros” supervisores de la comunidad, si no también como unos “padrinos” o consejeros espirituales de las Autoridades (también del Centurión, como se verá), que vienen a *salvar un compromiso* de carácter cívico, pero también individual o particular. Se emula pues, en este episodio, un tipo de interacción o relación privada o familiar en la que

los Viejos asesoran a los dirigentes políticos, activando así un orden que no es sólo social, si no también con otras implicaciones mitológicas y simbólicas.

Esta activación se realiza, paradójicamente, a través de una relativa trasgresión del orden social, que no hace si no reforzar su validez fuera del contexto carnavalesco o teatral. Aún así, la actuación de los Viejos, también la del Pelotón de enmascarados, destaca o pone en evidencia un mundo “del afuera”, de riqueza y tentaciones, que se apodera o hace visible en el centro del pueblo en esta ocasión anual. Este “mundo”, sin embargo, no es exclusivamente “ajeno”, si no que está presente de una manera cotidiana e incluso “íntima” en la vida diaria y en la configuración de la identidad.

Como se ha comentado la visión que los zapotecos tienen de sus ancestros o difuntos está “extrañada” y aún así, forma parte, incluso es constitutiva, de su noción de la persona/identidad. Es decir, esta “inherencia” o herencia ancestral, aunque “alienada”, forma parte de la esencia innata o genuina de la persona y estos rituales -además de otras múltiples prescripciones más cotidianas, ya sugeridas-, están destinados, además de a “extravertirlos” en esta ocasión puntual, a controlarlos y a acotarlos con un fin ritual y simbólico, que es también fáctico y práctico: la búsqueda de un equilibrio en el orden social, entre pasado y presente, entre extraño y propio.

2.4. La Danza en casa del Centurión.

Alrededor de las diez u once de cada noche de Carnaval, la comitiva de Viejos, encabezada por la Banda, llega a la casa del *Centurión*. Los Gules cojeando y las Ros riendo sonoramente hacen su entrada en el patio de la casa, saludando con sus sombreros. Van seguidos de los Representantes Barriales y Enmascarados cargados con nuevas y abundantes ofrendas; algunos llevan ceremoniosamente, sobre bandejas, algunos de los obsequios para el Centurión (ropas). También se presentan un buen número de disfrazados adultos de todas las secciones. En el patio de esta casa les reciben los Representantes de la Familia del *Centurión*, normalmente el padre y parientes varones de edad, conocedores del protocolo. Inmediatamente, y sin apenas mediar palabra, los Viejos y los Representantes Barriales atraviesan el patio y se dirigen al interior de la pieza o sala principal de la casa, dónde se encuentra el Altar doméstico. La Banda y el grueso de los enmascarados permanecen en el exterior, dónde serán atendidos, sobre todo los músicos, por el resto de la familia y sus ayudantes.

En esta sala principal ante el Altar se desarrolla el **primer episodio (i)** ritual de la velada en casa del Centurión. Únicamente los cuatro Viejos, seguidos sólo de los Representantes Barriales, entran en silencio a la sala y llegan hasta el Altar, dónde se descubren, se persignan y lo besan. Sobre el altar está colocado el estandarte del Centurión, además de los adornos, imágenes y flores habituales. Esta vez los Viejos se situarán en una fila a la derecha y perpendicular a este puntal espacial del Altar. Los Representantes, actuando como asistentes de los Viejos, apilan los distintos regalos, colocan flores en jarros y encienden velas. En esta ocasión, además del poleo, los dulces y las bebidas convencionales, el equipo lleva grandes ramos de gladiolos, velas adornadas y regalos en papel brillante, que también se colocan ante o sobre el Altar. Colocados los obsequios y bebidas, todo el equipo se arrodilla frente al altar.

El Gul principal comienza una serie de oraciones (padre nuestro, ave maría, etc.) y letanías en castellano, coreado por los demás miembros. Esta es la única ocasión en todo el ciclo ceremonial que los Viejos abandonan su papel humorístico y la impostada, profiriendo quedamente las oraciones, en una muestra respeto al Altar y la familia del Centurión⁴⁵. Algunos días las Ros se cubren incluso con unas mantillas o velos oscuros, similares a los que usan las mujeres en la iglesia y en algunas visitas ceremoniales. Esta secuencia recordará en varios aspectos –la ofrenda de rezos, velas y otros objetos colocados en el altar- a las visitas interfamiliares por los Días de Difuntos, además de a otras que realizan en celebraciones de ciclo vital a comentar.

Terminadas las oraciones, el grupo de Viejos y del Barrio, salen al Patio donde espera toda la familia y principales invitados del Centurión -incluyendo a este Niño-, ya dispuestos en una fila, perpendicular y a la izquierda de la puerta de esta sala principal. Aquí tiene lugar

⁴⁵ En esta secuencia los Viejos zapotecos se muestran especialmente “respetuosos”, reverentes o decorosos con esta familia patrocinadora, en una medida diferente a como lo hacen otros “viejos” de otros contextos teatrales mesoamericanos; en aquellos toda su actuación se desarrolla en una clave humorística (no por ello menos ritualizada o constitutiva de un “homenaje” u “ofrenda”), pero sin esta clase de fisuras “devotas” (y que se aprecian también en algunas visitas de los “viejos” a altares navideños en la Sierra).

una nueva secuencia de saludo y presentación (o **Episodio ii**). Los Viejos circulan, contra reloj, saludando a cada uno de sus Anfitriones, sólo con una respetuosa inclinación de cabeza, sin discurso ni contacto de manos. Esta fila de Anfitriones está encabezada por el Padre y Padrino del Centurión, este Niño Centurión y el resto de familiares e invitados varones, seguidos por la Madre, la Madrina y el resto de mujeres. Tras esta circulación, los Viejos se disponen en otra fila, paralela y enfrentada a la de Anfitriones; al mismo tiempo las mujeres de la Familia e invitadas avanzan y se forman en otra fila paralela delante de los varones, preparándose para atender al discurso, aún conciso, de presentación y petición de permiso de los Viejos⁴⁶. Tras solicitar esta dispensa, los Viejos ingresan de nuevo en la sala, ya desgranando las primeras y habituales bromas, por ejemplo, al superar el escalón de acceso a la sala.

Como en otras visitas domésticas de la vida cotidiana, cuanto más formal es el motivo de la visita, más se retardan los discursos y el encuentro formal y elaborado, cara a cara, entre los equipos. En éstas visitas también es habitual que los Visitantes pasen, en primer lugar a venerar el altar familiar, prácticamente en silencio, antes de establecer cualquier intercambio de saludos o discursos con sus anfitriones.

De nuevo en el interior de la sala dará comienzo uno de los episodios (**iii**) cruciales de la Danza y la fiesta, de homenaje y agasajo al Centurión y su Familia, que puede ser segmentado en las siguientes secuencias:

En una primera secuencia (**III.iii.A**) los Viejos circulan y se sitúan (al igual que en la casa del Organizador) en una fila perpendicular y la derecha del Altar, al contrario que en la casa del Organizador o de la Presidencia). La familia de Anfitriones se forma en el lado de la izquierda, también esta vez en dos filas paralelas y por orden jerárquico, con las mujeres delante y los varones detrás. Padres y Padrinos, de ambos géneros, quedan junto al Centurión, y al igual que los Viejos, en el extremo más cercano al altar. Cuando todos están colocados, el Gul principal, inicia su nuevo y más elaborado discurso de agradecimiento y presentación del evento, según las fórmulas tradicionales, aunque puntualmente interrumpido o apostillado por los otros Viejos. Aunque dramatizado con su estilo declamatorio habitual, el contenido de este discurso es eminentemente respetuoso y formal, atentamente escuchado y asentido por los Anfitriones.

Los Viejos presentan las ofrendas y comienzan a interferir con más bromas y risas. Aunque picantes (y eventualmente individualizadas) estas bromas, al igual que la mayoría que se dirigirán a la Familia del Centurión, *no son pesadas*, tienen poca carga crítica. Los Viejos aluden y presentan reiteradamente la pila de ofrendas; algunos días hacen, durante esta secuencia, una entrega más explícita o formal de algunas botellas y otros obsequios que los principales varones y mujeres de la familia reciben, besan y pasan a otros miembros de su equipo, para que también las reciban y besen. La orientación de estas filas, según Donadores o Receptores, es fundamental para que la circulación de estos regalos se dirija,

⁴⁶ Este tipo de evento y disposición que se incluyen mujeres, muestra una estructura básica en la organización social zapoteca que prima la edad/estatus y la masculinidad ante la juventud y lo femenino; sin embargo, las mujeres mayores o con prestigio contextual (por ejemplo, al estar cumpliendo un cargo o servicio, como es esta *promesa*) tienen prerrogativas ante los varones jóvenes y ocupan una posición similar a la de los varones o sus maridos en estos ámbitos o escenarios semi-público, o incluso públicos (ver también *cierre* de la Danza de la Pluma).

de mano en mano, siempre hacia la derecha. Otros días, esta consumación de la entrega de bebidas puede realizarse al concluir el episodio.

Dentro de este episodio ante el Altar se desarrolla una secuencia trascendente (**III.iii.B**): Tras este intercambio inicial, el niño Centurión, a requerimiento de los Viejos, es suavemente inducido (o “entregado”) por sus Familiares a avanzar hacia el Altar y los Viejos. El Centurión se cuadra y persigna ante el altar y procede a circular saludando y reconociendo, individualmente y por orden jerárquico, a cada uno a uno de los miembros del equipo de Viejos y sus acompañantes del Barrio. Según le corresponde por su menor edad, el Centurión ofrece respetuosamente ambas manos a cada interlocutor⁴⁷.

El Niño regresa frente el Altar y se coloca (o es conducido por una Ros) en pie sobre un petate en el suelo, donde se procederá a su cambio de ropa⁴⁸. Algunos días el Centurión es el único de los presentes que ha permanecido con su sombrero puesto; la Ros principal toma un sombrero nuevo de la pila de regalos o del altar y los sustituye por el viejo que lleva el Niño. Con solemnidad –y pericia, similar a la de una madre o abuela cariñosa pero firme-, pero sin dejar de bromear y reír, la Ros ayuda al Niño a desvestirse por completo, exceptuando el sombrero nuevo y alguna prenda interior. Una y otra Ros le van entregando o poniendo las ropas nuevas, zapatos o huaraches, una camisa, el pantalón (a veces tradicionales, de manta de algodón). Frecuentemente se le entregan también otros complementos y regalos, un paliacate, una mochila u otros paquetes con juguetes o útiles escolares (que el Centurión entrega, a su vez, sin abrir, a sus padres). Durante este proceso la Ros principal es asistida por su homóloga y rodeada por los dos Viejos, que las secundan con chanzas e indicaciones. Aunque en ésta ocasión las parejas están duplicadas, la escena (o mitema dramático) recordaría la entrega de atenciones y juguetes que los Huenches o abuelos del Nene le dedican en esa danza de la Sierra. También recordaría a otras adoraciones populares, que aquí tendrían, además, otras connotaciones:

Esta secuencia, un episodio crucial en el ciclo ritual que va de la Semana Santa al Carnaval, tiene el objetivo explícito de retirar y sustituir las ropas del niño Centurión *de todo lo malo que ha ido acumulando*, sobre todo durante su actuación en esos días de procesiones, en que es particularmente “observado”. Este objetivo sería similar al ya comentado en otros rituales terapéuticos o de ciclo de vida, como las *levantadas*; pero también al de muchas de danzas, destinadas a propiciar la salud y el bienestar de distintos niños. Como también se observó en el Huenche-Nene, esta secuencia guardará relación con actos como el de elevar o “levantar” del petate, pero también con el de “bailar” con el niño (como se verá a continuación, en su emparejamiento con una Ros). Asimismo estos actos aparecen también en otros rituales anuales (como el “rapto” del Ángel en la

⁴⁷ En el saludo convencional de respeto, los menores ofrecen ambas manos juntas, con las palmas hacia arriba; el adulto las roza levemente, posando una de las suyas con la palma hacia abajo. (la *palma* o *interior* de la mano se expresa con el mismo término que el “corazón” *lastòo nnaa’ ZQ*)

⁴⁸ Como en la Sierra, el petate se usa en el Valle (a veces sustituido por tapetes, en esta comarca) en distintos procedimientos rituales, terapéuticos y de ciclo de vida, y uno específico para “vestir”, por ejemplo, a las mujeres (también a las Ros) con el traje de gala. La compostura del enredo tradicional requiere de pericia o experiencia en su uso, por lo que se suele solicitar formalmente, como se vio, la ayuda de una pariente adulta para que vista a las jóvenes, por ejemplo, cuando salen en las Calendas. También se usa el petate por razones prácticas, para aislar de los suelos de tierra apisonada y mantener limpia la ropa. Los novios, en la boda tradicional, también se arrodillan sobre petates para recibir “los consejos” del huehuete y de los familiares; se usa también para procedimientos terapéuticos y funerales.

Pastorela, o sus resonancias recíprocas con la levantada del Niño Dios en los altares por Navidad). Así pues, esta secuencia del Centurión se podría comparar a otras de bautizos o rituales equivalentes, también terapéuticos, como se comentó (Cap. Carnavalescas en la Sierra); y de hecho recordaría, de manera particular, a los obsequios de ropas que hacen los Padrinos de bautizo a sus ahijados. Asimismo, los Viejos en esta secuencia específicamente representan, aún más específicamente, el papel de unos “padrinos” gracias a cuya contribución económica, además de simbólica, se *salva el compromiso* o será posible desarrollar el evento.

Pero sobre todo, esta transmutación debe ser entendida en un nivel simbólico más amplio o abarcador, porque el Niño no viste, en este episodio, el atuendo de Centurión; se le limpiaría así de lo malo adquirido en otros momentos de su vida y no sólo durante las procesiones. Además, no se debe olvidar el solapamiento semántico entre *ropa* y *cuerpo* (*laihdy* ZQ) que implicaría una renovación no sólo de la ropa, si no del cuerpo o la persona, con ulteriores implicaciones mitológicas.

Esta secuencia demostrará, pues, una clara conexión o relación simbólica con otros “cuadros” o “mitemas escénicos” asociados no sólo al “nacimiento” del Niño Dios, si no también a sus implicaciones y relaciones con un género, prácticamente indígena o mesoamericano, de “Adoraciones”, caracterizado por la presencia de unos Viejos o ancestros -en sus distintas versiones, a veces como malviejos, reyes, pastores o incluso diablos- que suelen hacer entrega, como en otras pastorelas, de ropas, pañales, sonajeros, etc.⁴⁹. Pero en las que, sobre todo, esos personajes ambiguos son, con más precisión, unos mediadores, incluso unos “artífices” materiales de la transición simbólica del Niño, en un pasaje vital de carácter esencialmente sacrificial. Este ritual propio del ciclo “vital”, aunque con resonancias en el anual, no puede ser, por tanto, desvinculada de esos otros ciclo narrativos y simbólicos, más arquetípicos o mitológicos, como el vinculado a la Pasión, respecto al que transcurre paralelamente. Dentro de este contexto semántico amplificado no se deben obviar otras interpretaciones tradicionales, y también paralelas, como la del papel del Centurión como una “ayuda de Cristo”, cuando no una de las múltiples caras, más bien facetas espirituales, si acaso dramáticas, que esta divinidad adquiere no sólo en la mitología, si no en la propia vida social.

Concluida la entrega y vestido del Centurión, éste regresa a la fila junto a sus padres. Los Viejos inician entonces la serie de bendiciones de las ofrendas, dirigidas, a su vez, a los Anfitriones y a todos los presentes (III.iii.C). Nuevamente alguno de los Gules parodia el procedimiento, olvidando las frases y confundiendo términos; se lamentan de su torpeza y falta de memoria divirtiendo a los presentes, pero culminar, finalmente, con reverencia y cortesía el gesto de bendecir y la jaculatoria. El ciclo de bendiciones es proseguido, con formalidad y orden jerárquico, por cada uno de los Representantes Barriales, miembros e invitados de la Familia del Centurión que, uno a uno, avanzan hasta la pila de ofrendas y dedican su bendición a todos los presentes.

⁴⁹ Las resonancias de esta entrega de ropas se pueden apreciar también en el culto popular de “vestir” al niño Dios, pero también de otros rituales y versiones mesoamericanas como las de Zinacantán, en la que se guardan y veneran unas ropas o zapatos de pequeño tamaño (Vogt, 1979:II); y también, de manera, más concreta con danzas que involucran, como se ha comentado, a distintos niños, en episodios o representaciones de paso, como el Hijo del Rey, el Marcos, el Nene, etc.

Terminadas estas secuencias los *Gules* colocan sus bastones y sombreros en el altar y proceden, junto a todo su equipo, a sentarse en lado izquierdo de una larga Mesa dispuesta en esta misma sala y también orientada en perpendicular respecto al Altar. Aquí, y sin abandonar en ningún momento su papel, convivirán y serán atendidos por los Anfitriones en un nuevo **episodio (iv)** con secuencias, y un estilo de comensalidad formalizada, similares a otras anteriores. En esta ocasión los Familiares varones del Centurión, actuando como anfitriones o donadores en esta secuencia, se dispondrán (eventualmente se sentarán) frente a ellos, ocupando el lado derecho. Estos Anfitriones deben ofrecer a los Viejos y a su equipo una cena de pan dulce y chocolate. Pero, antes, esta Familia puede agasajar, ulteriormente, a este grupo, con nuevas y recíprocas ofrendas de bebidas y cigarros (**III.iv.A**):

En esta nueva disposición en relación a la Mesa, los principales familiares de los Anfitriones y los Viejos, aún en pie, intercambian nuevamente agradecimientos y ofrendas. Tras una dramatización de rechazo inicial, los Viejos aceptan finalmente las bebidas, que besan y circulan (hacia la derecha) entre su equipo, retornándolas de nuevo a los servidores de los Anfitriones para su correcta distribución y brindis colectivos. Cuando todos los participantes están servidos (Viejos, Representantes Barriales y Anfitriones, siempre en orden protocolario y jerárquico), todos se alzan con sus copas y se bendicen mutua y colectivamente. Estos ciclos se repiten con las distintas bebidas y se distribuyen cigarros; a veces se entrechocan algunos botellines de cerveza, como en los brindis de reuniones más informales.

Seguidamente los Anfitriones entregan a todo el equipo de los Viejos y Representantes, sentados a la mesa, una cena o porción de cinco panes dulces y atole de chocolate, acompañados de bendiciones (**B**). Los Viejos y sus acompañantes toman el chocolate y algunos pedazos; el resto es recogido por los ayudantes en unos cestos para ser llevado, como es habitual⁵⁰. A lo largo de todo este episodio en la Mesa, los Viejos sostienen igualmente su papel y plática humorística, que es también ceremonial; sin embargo, en esta secuencia, no desarrollan tantas bromas (sobre todo las relacionadas con las entregas), puesto que son ellos los agasajados por la Familia del Centurión. Algunos días, las Anfitrionas y sus Invitadas permanecen también dentro la sala, observando, en pie y entorno a la Mesa, la acción que se desarrolla en ésta. En otras ocasiones las mujeres salen y empiezan a ocupar sus asientos en el Patio, donde se distribuirá otra cena para el resto de asistentes y dará comienzo el baile. En el exterior, la Banda, tras haber sido igualmente agasajada con comida y bebidas, ameniza con algunos sones.

En este contexto de la casa del Centurión -al igual que en la casa del Organizador, unos escenarios que no se pueden considerar privados si no, al menos, semi-públicos, abiertos a todos los vecinos “disfrazados” de la comunidad- se rompería una proscripción

⁵⁰ En esta ocasión, como en cualquier celebración local (conocidas por su exceso y abundancia, sobre todo en las últimas décadas) las porciones son calculadamente cuantiosas, para ser recibidas y, además de consumidas, llevadas (incluso en *taco o seco* para el cónyuge o los parientes que no hayan podido asistir). Los Viejos comen algunos pedazos a través de la máscara; aunque en esta cena no se dramatiza plenamente la glotonería de otras representaciones carnavalescas o de difuntos mesoamericanas, la actuación de los *Gules* está igualmente marcada por el exceso y la abundancia (material, discursiva, interactivo, etc.). Ver Galinier (1998:403) y otras costumbres como la de las piñatas asociadas, por ejemplo, a los Huehuetones chinantecos.

carnavalesca (aunque no exclusiva de este contexto ceremonial y teatral) de participación femenina, enfatizada en otros carnavales mesoamericanos⁵¹.

Al mismo tiempo que los Viejos son atendidos en el interior, llegan al Patio numerosos monstruos y disfrazados, algunos con trajes quizá más tradicionales que los de la Plaza, entre los que se cuenta un Negrito y una “Malinche” de la Pluma. Varios de ellos hacen ruido sonando matracas, como es habitual en otros periodos carnavalescos. Mientras se espera la salida de los Viejos y Anfitriones, algunos disfrazados pueden improvisar un baile informal, en parejas y agarrados, como ya es habitual en muchos bailes de contextos privados. Aún así, cuando salen los Viejos, los disfrazados se retiran hasta la apertura formal del baile, cuando serán designado por los Viejos para bailar, esta vez, con los Anfitriones y sus invitados de ambos géneros. Estos disfrazados cumplirán, en este contexto doméstico, un papel similar al del Municipio, formando un pelotón, dinámico y chusco, siempre en contraste con el baile más formal de las, aún así extravagantes, parejas.

Alrededor de la medianoche, tras beber y comer, y con nuevos agradecimientos y bromas, los Viejos se levantan de la Mesa y solicitan el permiso de los Anfitriones para salir al Patio y proseguir con las subsiguientes e ineludibles secuencias de baile y celebración. Pero antes, los familiares del Centurión devuelven a las Ros sus jicapextles adornados y a los Gules sus bastones, colocándoles también sus grandes sombreros, que habían reposado en el altar (**III.iv.C**). Con nuevas bromas en los escalones, los Viejos, seguidos del resto de su equipo y los Anfitriones, salen al Patio para dar comienzo al baile, en donde, además de unos “padrinos”, emularán, como en el contexto de la plaza, a unos huehuetes o expertos en protocolo.

El baile en el Patio del Centurión, donde se han colocado toldos, hileras de sillas y bancos, se desarrolla con procedimientos ceremoniales similares a los de otras fiestas privadas, pero también a los que se comentaron en casa del Organizador Barrial y en el Municipio, en una combinación de formalidad y su dramatización, a menudo subvertida (**Episodio v**). En un lado del patio se sitúan los Representantes Barriales o acompañantes de los Viejos; en el otro lado, dispuestos en hileras paralelas, se sientan los familiares e invitados del Centurión, todos por orden jerárquico y con las mujeres en primera fila. Ayudados por unos asistentes en logística y protocolo, la familia del Centurión ofrecerá una cena a todos los participantes (ya exceptuando a los Viejos), siempre en el orden jerárquico y contextual apropiado. Los Viejos, en cambio, permanecerán en pie en todo momento y, con sus propios ayudantes, proceden a repartir el poleo, también ordenadamente, entre los equipos principales, Anfitriones/as, Invitados/as y Representantes Barriales. Una vez todos cuentan

⁵¹ En algunos carnavales, como el otomí, existe una proscripción explícita de la participación de mujeres, para la que Galinier ha ofrecido una interpretación específica relativa a sus “peligrosidad” (1993:410); aunque en este caso, también se aprecia una exclusión en los disfraces (que empieza a ser tímidamente transgredido en algunos pueblos vecinos) y en el baile en la Plaza pública, las lugareñas, a diferencia de esos otros contextos mesoamericanos, sí forman parte de la audiencia —a veces interactiva— de la Plaza, y participan en muchas de las secuencias de estos contextos domésticos, no estrictamente privados. Por otro lado, estos contextos carnavalescos domésticos, son intrínsecamente ambiguos; aunque abiertos “a todo el pueblo”, estos asistentes deben ser varones y venir enmascarados, es decir, cancelando su identidad personal y social. Así, aunque tienen una dimensión pública (o semi-pública), las pautas de participación femenina (también masculina), estarán circunscritas a una normativa no sólo teatral y específicamente carnavalesca, si no también a la de fiesta o celebración en entornos domésticos o privados, donde las mujeres asumen un papel más equivalente al masculino.

con una rama, la alzan, reconociéndose y exonerándose mutuamente. Solo entonces los Viejos solicitarán la dispensa de los Anfitriones para comenzar el baile con su breve “preludio” dramatizado de unos pocos compases. Seguidamente, los Viejos, a menudo asesorados por su propio Asistente ceremonial, del grupo barrial, proceden a establecer las distintas parejas de la noche, esta vez no sólo según el orden jerárquico y protocolario adecuado, si no también teatral:

En esta ocasión las dos primeras parejas estarán compuestas por las dos Ros con el Niño Centurión, a quien se suman, sucesivamente, su Padrino de bautizo y su Padre. En estos sones, el Niño actúa y baila con la Ros como un miembro social consecuente y maduro. Las Ros bailan con decoro y estilo, cargando sus jicapextles de dulces. Los Viejos, tras encasquetar sus sombreros al Niño y a su pariente, observarán con aprobación la evolución del baile, meciéndose en sus bastones. El Niño luce sus ropas nuevas, incluso la mochila u otros regalos; se le entrega también poleo o una botella para que complete la estampa tradicional para el baile del jarabe.

A continuación los Viejos van formando y designando nuevas parejas. Primero se une a los principales familiares e invitados del Centurión con los disfrazados de mujer (en los que parecen proliferar, de manera quizá reciente, en este escenario, unas “tehuanas” o de tipo más “tradicional”). Después bailarán las principales Anfitrionas e Invitadas de la familia, en un orden que también reconoce, especialmente, a la Madrina de bautismo del Centurión. Los Viejos asignan a las mujeres diferentes monstruos, viejos o payasos. Al igual que en los otros actos de la Danza, a pesar de los disfraces e insólitos emparejamientos, todos bailan el jarabe con correcto estilo, compostura y disposición, sólo algo más vivo y recreado por parte de algunos enmascarados.

En este baile, los Viejos, asistidos por sus acompañantes, continúan con su ofertorio de bromas y dulces, que dirigen particularmente al Padre del Centurión y a sus principales invitados varones, de manera paralela a la de Municipio. En este contexto, sin embargo, la mordacidad y la carga crítica de las bromas suele ser menor; aún así, siempre se mantienen los juegos y alusiones sexuales que, como se ha propuesto en otros contextos, deberían interpretarse desde sus connotaciones sagradas y esotéricas. Los Viejos establecen los emparejamientos también con las mujeres, aunque apenas les dirigen bromas; sus asistentes por otro lado, suelen ser los encargados de entregar, también ceremoniosamente, las bebidas a las Anfitrionas, a menudo en botellas completas, para su gestión o distribución entre ellas. El resto de Enmascarados también recibe bebidas y brindis, aunque su principal dedicación es acompañar y agasajar con su propia vitalidad y “animación” en este evento.

Las rondas de bailes, brindis y bromas se prolongan y repiten durante varias horas, hasta que todos los familiares e invitados son incluidos y obsequiados. Ya de madrugada, los Viejos con las Ros ejecutan su baile final en pareja. Una vez más, los principales equipos, al completo, intercambian agradecimientos y despedidas ante el Altar (**Episodio vi**). La Banda y el equipo de Viejos abandonan la casa del Centurión y, seguidos de muchos de los principales Enmascarados o del Barrio, se dirigen en procesión hasta la casa del Organizador, dónde además, de algunas secuencias de agradecimiento y despedida, puede proseguir la celebración.

Cada una de las cinco noches de Carnaval, los actores y representantes de cada barrio o sección del pueblo realizará este mismo ciclo ceremonial al completo, comenzando en la casa de un organizador barrial, visitando primero el Municipio y después la casa del Centurión. Se festeja, así, la restitución del orden, cívico y ritual, después de la Semana Santa y también la participación del Niño Centurión, la involucración de sus familiares, invitados y asistentes, desde días antes de ese periodo litúrgico; y también, a lo largo de estas cinco noches consecutivas de celebración con los Viejos de cada sección y sus enmascarados acompañantes.

Esta figura del Centurión -Longinos en la tradición bíblica y popular, encargado de verificar la muerte de Cristo con su lanza- guarda relación con otros personajes, ya comentados, en la tradición narrativa del Valle, en tanto que asistentes o figuras claves en la consumación de la Pasión. Uno sería, *Simón/Judas* precisamente un equivalente narrativo de Judas, el hombre de gran tamaño que según se apreció en la tradición de Mitla “ayudó a Cristo” (*LLud Jesucristo*) en su ascenso solar a *la mitad del cielo*. Sería pues un aparente traidor, el que cumple un papel en este proceso de conversión⁵². Pero son, sobre todo, los distintos “ancestros” o viejos mesoamericanos, a menudo unos *malviejos*, estrafularios e incluso acatrinados, a veces acompañados de trasgresoras huestes, los que contribuyen, de manera decisiva y total, en la compleción y consumación de este ciclo primordial de continuo sacrificio y redención, con implicaciones cosmológicas pero también en la vida cotidiana y social⁵³.

⁵² Cabe volver a recordar que en una breve referencia etnográfica del pueblo sobre este episodio como la fiesta que se realizaba en casa del “Judas”, quien salía a caballo en las procesiones (Taylor 1960:279); aunque no se ha podido verificar, esta evolución (o incluso quizá un error de traducción de Taylor) no sería discordante, si no incluso ilustrativa de lo propuesto.

⁵³ Este ciclo guarda relación con acciones y episodios de la Pastorela; así pues, su vinculación, no sólo con la Pasión, si no con el Nacimiento de Dios se puede apreciar en otros rituales navideños, como el de Zinacantán (Vogt, 1979:II), donde los Viejos asisten al nacimiento del Niño (dos Niños, en ese caso) y preludian su sacrificio, personificado, en ese caso, en la figura de un “toro”. Esta representación explicaría, a su vez, muchas de las connotaciones rituales y sacrificiales de los *huenches* de la Sierra y Oaxaca, en sus versiones de ganaderos o arreadores de toros.

2.5. Cierre: La fiesta del tres de mayo. Otra relación de los Viejos con el Cerro.

Además de en la semana de Carnaval, sólo algunos años, los Viejos reaparecen el día de la Santa Cruz. Este epílogo se representa cada vez con menos frecuencia, dependiendo, fundamentalmente, de la capacidad de organización de vecinos particulares de varias secciones y de la voluntad, cada vez más, de un patrocinador en particular. Esta fiesta es muy celebrada en México, también en la Sierra dónde está asociada a algunos rituales de lluvia⁵⁴. Esta celebración, igualmente relacionada con la Pasión y con el símbolo de la Cruz (quizá más concretamente con su elevación o “ascensión”, del mismo modo que es significativo en este ciclo litúrgico local el día de la Ascensión, cuando se regresan a su posición habitual los santos de la iglesia, desplazados durante la Semana Santa) puede contribuir, ulteriormente, en una interpretación simbólica y narrativa del Carnaval, de su carácter cíclico o de continuo, pero evolutivo, retorno.

Esta fiesta del 3 de mayo se celebra con una misa matutina en lo alto de un cerro sagrado de la comunidad, el Picacho o *Xia Bets*, coronado con tres grandes cruces de madera verde que se divisan desde todo el pueblo⁵⁵. En la mañana temprano, el *Comité* encargado de esta fiesta, o *del Cerro*, y el cura en un borrico, ascienden hasta la cumbre; son seguidos por una peregrinación de vecinos y comarcanos que emprenden, también a lo largo de toda la mañana, esta dura subida. Estos funcionarios rituales reciben con bebidas a los que culminan, que traen, a su vez, unas meriendas campestres para compartir también en lo alto. En la tarde se celebran campeonatos deportivos en el pueblo y otra misa, subvencionada de manera particular, en la casa del *Santo Grande*⁵⁶.

Además del *Comité del Cerro*, antes se organizaban un mayor número de familias para preparar y sacar la Danza y los disfraces en este día y en un escenario únicos; es decir, en la en la tarde del 3 de mayo y en un cerrito o promontorio de las inmediaciones del pueblo, hoy integrado en el área urbanizada, y también dotado con tres cruces o *calvario*. Un vecino próximo a este lugar, hoy convertido en una explanada elevada, patrocina algunos años distintos aspectos de la Danza, en una invitación a disfrazados, músicos y funcionarios.

⁵⁴ Asimismo, en San Juan, por ejemplo, el 3 de mayo se recuerda, más que la fundación de pueblo, la acotación de los límites municipales por los españoles; por ejemplo, en un mojón junto al río donde se celebraron, en unas pilas, los primeros bautismos,

⁵⁵ Este cerro, *Xia Bets* (*xia*, *peña*; *bets*, *hermano*) es significativo en la etimología tradicional del nombre del pueblo (*Xagyia*, *bajo la roca*, *x:gyii'ah ZQ*), cada vez más afirmada en nuevos discursos, cultos o de perfil indigenista. Para justificar esta etimología se recurre a las referencias de Burgoa sobre el cerro como un lugar de sacrificios, donde descendió un dios alado, recientemente relacionado con Quetzalcoátl.

⁵⁶ Esta imagen de un Cristo Crucificado apareció milagrosamente hace varias décadas junto a una casa, cuyos dueños la ampararon. Durante un tiempo se sacó en procesión por este día; sin embargo, la imagen *crecía* y cada año pasaba con más dificultad por la puerta; entonces, se le construyó una capilla en esta casa donde *se pesó* o *quiso quedarse* y se le rinde culto. Como otras imágenes o santos zapotecos se venera y considera a este Cristo como *muy milagroso* y con *voluntad* de permanecer en este lugar; (de hecho la ubicación de varias imágenes se explica, en estos pueblos, porque durante sus *víajes*, o unas procesiones, *se pesaron* y no pudieron volver a moverse). Esta imagen de Santa María atravesó, además, un periodo de enfermedad; se estaba *secando* y *adelgazó*, pero se restableció con la ayuda o tratamiento de unos *médicos* de México.

A media tarde llega en procesión, y siempre con la Banda tocando, las dos parejas de Gul y Ros, con sus correspondientes asistentes y enmascarados, esta vez, aficionados de distintos barrios, cargando de nuevo bebidas y ofrendas. Acude también un grupo de Funcionarios, civiles y rituales, aunque éstos no serán, esta vez, los protagonistas de los agasajos. Todos procederán hasta la casa del vecino Patrocinador, para realizar un intercambio de agradecimientos y ofrendas ante el altar. Mientras, en la explanada próxima, se llega a concentrar algo de público, nunca tan numeroso como en el ciclo anterior. Entre los Enmascarados que acuden, además de los monstruos y mujeres, aparecen también algunos de los “tradicionales”, como una *Chihuahua* y una *Malinche*, que imita específicamente a la *Marina* de la Pluma, como se ha comentado, un prototipo de dama “española” o “acatrinada”.

En esta ocasión el acto público se inaugura con peleas de gallos (en sustitución de los “amenizadores”), mientras se espera a que los Viejos culminen sus saludos y primeras bromas en el interior de la casa del Patrocinador. El gallo es, como ya ha comentado, un animal de connotaciones solares y específicamente vinculado a la Pasión⁵⁷. El palenque es atentamente observado por los silenciosos Enmascarados que asistirán a los Viejos y conformarán el pelotón de baile en este acto. Esta secuencia, en tanto que sacrificial, podría contener o retomar equivalencias simbólicas con las de la Semana Santa o, incluso, con las del anterior ciclo carnalesco o post-pascual. Como se sugirió, el “cambio de ropas” del Centurión, podría ser igualmente interpretado como metáfora de renovación o renacimiento del cuerpo o la persona; y, en esa ocasión, de una identidad social que es también ritual, y viceversa.

En una esquina de la explanada se disponen igualmente dos filas de bancos y mesas. Una fila será ocupada por el Patrocinador y sus invitados, que serán específicamente agasajados por los Viejos. Se incluyen, esta vez, como en otras celebraciones públicas (ver, por ejemplo, *cierre* de la Pluma) y privadas (o semi-privadas, como las analizadas en los anteriores actos en patios), a las mujeres de esa familia e invitadas. No se aprecia aquí, pues, la proscripción femenina de la anterior puesta en escena pública de la Plaza. El otro lado o fila de bancos es ocupado por algunos de los Funcionarios civiles y también rituales, encargados de la fiesta al Cerro; estos cumplirán en esta ocasión una función secundaria similar a la de los representantes barriales en los anteriores actos.

La fiesta se desarrolla con un orden formal similar al de la plaza, aunque con un estilo y una puesta en escena algo menos dilatado y elaborado. En esta ocasión, los principales brindis, bromas y bailes se dirigen al Patrocinador y sus invitados, pero siempre alternando las atenciones a los funcionarios, aunque no los bailes. El ciclo continúa con los jarabes y emparejamientos de los Patrocinadores con las Ros y del resto de los Familiares, Invitados e Invitadas de ese equipo con los distintos Enmascarados, respetando siempre el orden protocolario y jerárquico. El evento concluirá con otra despedida formal y más privada de los Viejos en la casa del Patrocinador, aunque puede proseguir también en la del organizador voluntario de dónde salieron.

⁵⁷ Además de su papel “dramático” en algunas danzas, y de su presencia en la procesión de la noche del Viernes al Sábado Santo, la presencia del gallo o su sacrificio es recurrente en representaciones carnalescas mesoamericanas (a más de en muchos rituales de curación); ver, por ejemplo, Galinier (1998:339 o 424).

Aunque la fiesta reaparece en algunos años, parece haber disminuido no sólo en su celebración si no en su contenido social, incluso más simbólico; *antes se bailaba en la Fiesta de las Cruces hasta que murieron los que tenían el gusto; antes vivía el difunto H, el difunto M, el difunto F... Esas gentes eran antiguas, tenían el gusto, eran muy organizados. Después no se tuvo fuerza, se perdió.*

3. Análisis “multi-modales” de Actos del Carnaval de Viejos.

Ver **ANEXO 1 y 2** al final del capítulo.

4. Consideraciones sobre las Danzas Carnavalescas y la de Viejos.-

Algunos elementos simbólicos y rituales de esta Semana Santa, son comparables a los del periodo entre la Navidad y Año Nuevo presentado en la Pastorela de la Sierra. Si bien esta Semana Santa no puede ser considerada un ciclo esencialmente carnavalesco como lo son, en particular, los siguientes días de *Danza* o *Carnaval de Viejos*, si contiene muchos rasgos que no sólo presagian esa inversión y desorden, si no que lo activan o “actualizan”, por ejemplo, en los días de máximo duelo y ausencia de gobierno civil.

Al igual que en la Pastorela, que precede al Cambio de los Cargos en la Sierra, este Carnaval será, además de un ritual religioso, un procedimiento chusco (y aún así *serio*, formal, trascendente) para restituir y afirmar el orden político. En ambos contextos, la puesta en escena de la Navidad y la Pasión están connotadas como un periodo de desorden, inversión y ruido. Además de algunas escenografías similares (las *Casitas*, la *de Pastorela*, el pesebre), en estos periodos se desarrollan rituales similares, sobre todo de ofrendas para agradecer o propiciar la abundancia y el bienestar. En el caso de *los Pastorelas*, que recorren las casas con su tambor se les ofrece pan, café y huevos. A los Santos, en las *Casitas* también se les da huevos, mazorcas y otros obsequios. Como se comentó en capítulos anteriores, las narraciones mesoamericanas de la vida de Jesús están jalonadas por unos episodios comparables en su carácter “fertilizador”.

Existen además otras conexiones entre sus episodios. Unos Apóstoles de Cristo comparten en Santa María una “cena” formal con autoridades civiles y rituales, gestionada por las familias de los primeros. *Los Pastorelas*, otros “discípulos” de Cristo, comparten también una cena preparada por las *Esposas*, e intervienen en los banquetes de los funcionarios entrantes. Estos procesos de comensalidad (no sólo su simulación) son fundamentales también durante el Carnaval, no sólo por la que establecen los Barrios con las Autoridades en la plaza pública, si no con los propios Viejos, además de con otros personajes ambiguos, quizá “versiones” alteradas o anímicas de los vecinos. Pero es sobre todo con esos “ancestros” o difuntos con los que, en esta ocasión, sí “se convive” y comparte una comida “material”, además de la “espiritual” de olores y esencias que cada año, o de manera cotidiana, se les ofrece en los Altares, por ejemplo de los días de Muertos. Existirán pues

Otro episodio de conexión entre el periodo carnavalesco de la Sierra y esta semana de “dolor” en el Valle, es la situación de captura, equivalente a una de enfermedad de ambos protagonistas. Esto se puede apreciar tanto durante la regencia de los Diablos, en la semana anterior a la *levantada del Niño*, así como en los días que está el *Señor Prisionero*, de máximo luto y anulación de las actividades cotidianas. Este carácter anímico o emotivo, con el que se viven algunos episodios de estos ciclos, alcanza su paroxismo en los días de Carnaval en el Valle, un ritual específicamente destinado a *levantar el ánimo*. Esto será, precisamente, lo que más pondrá en conexión a estos zapotecos con unas entidades “sobrenaturales” o mitológicas como los ancestros; pero quizá también con unas partes veladas, a veces oscuras, de ellos mismos. Existirán, pues, dos ciclos paralelos aunque interconectados, uno vivificador, encarnado además de en Cristo en la transición del

Centurión, y otro funerario, vinculado a la Pasión, pero también a la vivificación de a los difuntos.

Como se ha comentado en otras danzas y en la Sierra, también los marianos tienen nociones desdobladas, no sólo de la persona (animales compañeros, alter egos, dimensiones ancestrales íntimas, también asociales que deben ser controladas, etc.), si no también del mundo y de la realidad; su trascendencia cultural y sus implicaciones en la vida social se puede apreciar en cualquier acción cotidiana, pero también las ceremonias y en muchos de los juegos de espejos de estas representaciones.

En este Carnaval, por ejemplo, se pone en escena, de manera explícita el dominio o tutela de unos “ancestros”, al igual que la narrativa de la Sierra revela a unos *da’ golha gwzha’* (unos *viejos difuntos* específicamente transformistas), entidades sobrenaturales (en algunos sentidos también anímicas) que intervienen, no sólo en el designio de las autoridades anuales del pueblo, si no en múltiples y continuas situaciones de la vida cotidiana. Entre estas acciones “espirituales” y las de un ámbito más mundano de la realidad se establece, además, en una ineludible relación de reciprocidad ((ver)). Así, por ejemplo, una omisión ceremonial por un especialista en los preparativos de una fiesta, una respuesta desconsiderada a un pariente o la enunciación insidiosa de un chisme en un ámbito público, produce una respuesta automática de estas entidades, que “devuelven” posteriores desordenes.

Como en cualquier proceso interactivo de acción-efecto, el adecuado desarrollo de las pautas sociales y ceremoniales, en cambio, derivará en una mayor armonía; los zapotecos, y en especial los marianos, observan la trascendencia tanto de esa acción como de su respuesta en varias audiencias y niveles, además interconectados: anímico e individual; interpersonal o social; rituales o específicamente sostenidos con unos interlocutores sobrenaturales.

Estos “ancestros”, por otro lado, no aparecen, únicamente, como esas representaciones en distintos personajes ambiguos de las danzas, pródigos pero también unos *malviejos*; si no también como una “inherencia” o dimensión moral de cada persona, genuina e innata, modelada y controlada por las adecuadas pautas culturales y sociales, que contribuyen así en otro orden superior social e incluso cósmico.

Estas representaciones zapotecas de Viejos (al igual que la de los Diablos) son una evidencia más de la continua reciprocidad entre acciones personales, sociales o rituales y su dimensión anímica o espiritual; también cósmica. El desdoblamiento y multiplicidad que se establece en un nivel personal (por ejemplo, en las metáforas complejas para los “corazones desdoblados”, los “transformistas” o *gwzha’*, los niños-centella, etc.) se escenifican de manera gráfica o explícita en el ámbito de los disfraces, ya sea de unos indios, chihuahuas, judíos, estrellas de cine, charros, malviejos, malinches, aztecas, salvajes, etc. Estos son, sin duda, personajes “alienados”, como los que se concentran cada año en el centro de la plaza de Santa María; pero, aún así, mantienen una estrecha relación, cuando no un molde esencial, en la constitución moral de la persona y de la vida comunitaria y social.

Así, más que un rechazo u oposición dicotómica al mundo urbano (al Estado mexicano, a la “evangelización”, a la “economía de mercado”, como han propuesto algunos estudios de estas manifestaciones culturales, sobre todo, a partir de las danzas bélicas) estas representaciones interiorizan, o más bien, asumen una interiorización, histórica y contextual, de la “otredad”, como único medio de control o -siempre relativa- potestad sobre ésta.

Además de en un nivel íntimo o personal, esta apropiación o interiorización de la “otredad” para su gestión, se aprecia en otros ámbitos sociales y simbólicos. Así, por ejemplo, ceremonias oficiales, como el Cambio de Cargos, o litúrgicamente trascendentes, como la Navidad o la Pasión, quedan supeditadas a este dominio (directo o indirecto) de la ancestralidad, que las verifica y culmina, cuando no “posibilita”, de manera total y fáctica, su consumación. Los Judíos, los Viejos o los Romanos, con su persecución, inversión o trasgresión, hacen posible una nueva ordenación del mundo o reino de Cristo, que es el que resguarda la actual vida cotidiana, aún así, siempre acechada, incluso sustentada, por otro imperio de lo ancestral y terrestre.

Esta mediación, cuando no una preponderancia de la ancestralidad, sí podría llegar a contener algunas de las reivindicaciones de una identidad étnica, como se ha planteado en algunos de los anteriores estudios de las danzas de esta región y otras mesoamericanas (en su mayoría bélicas); aún así, la condición de los zapotecos no tanto como unos “nuevos” si no como los más “auténticos” o “verdaderos” cristianos -además de “alter-identificados”, como se ha comentado en sus adscripciones teatrales y sociales-, matizan, o hacen más compleja, una interpretación dual de estos espectáculos, como oposición entre unos zapotecos o “indígenas” y unos “enemigos” culturales o morales, que son más internos que externos.

Este desdoblamiento interno y externo de la persona, de mutuos reflejos, es también el de las prácticas sociales y rituales. Todas las acciones personales (persignarse, alimentarse, encomendarse, sanar) o sociales (saludar, ofrendar, brindar, comandar, servir) siguen -como se ha comprobado en las Danzas y se podría indagar con más detalle en la vida cotidiana- un modelo sagrado y ritual, que no sólo emula el orden cósmico, si no que éste, a su vez, será un reflejo o producto constitutivo del orden social. Por tanto, todo desorden o “alteración” en un nivel personal será también social y, a su vez, cósmico; y la composición o esencia del universo (noche y día, cielo y tierra, fertilidad y decadencia) forma parte de la concepción no sólo natural si no social —e individual- del mundo. Todos estos niveles están siempre en continua interrelación, infiltración y reflexión. Las Danzas, las acciones rituales o incluso, muchas de las actividades cotidianas tienen una carácter “representativo” de esa realidad u orden simbólico; pero, sobre todo, son puestas en acción para el balance, mantenimiento o regeneración de ese orden en un sentido plenamente fáctico o “performativo”.

Así, por ejemplo, la propiciación del bienestar de un niño, el Centurión -o del Nene en la Sierra-, mediante una fiesta o *promesa*, afianza no sólo sus vínculos con lo sobrenatural, si no con una red social y comunitaria que se pone en acción y lo arropa, garantizando, a su vez, la continuidad y supervivencia de ese modelo social. O bien, el baile de las Autoridades con unos personajes ambiguos y estrafalarios, pero de connotaciones sagradas (ancestrales, alienadas, bisexuales), no sólo invita a una regeneración sexual, vital o

política si no que también, a través de una simulación, afirma y consolida, “hace presente”, esa dimensión sagrada, a veces discriminada/relegada o a veces temida, pero ineludible en el sostenimiento de la realidad.

Asimismo, la activación de los discursos de respeto, incluso en su inversión trasgresora y humorística, es una afirmación de su “sacralidad”, o de su trascendencia, equivalencia o resonancia en otros ámbitos simbólicos de la realidad, desde la activación sexual a la afirmación de unas jerarquías destinadas a preservar el orden, la igualdad o la armonía.

La Danza de Viejos, como otros espectáculos zapotecos, son representaciones del mundo, a veces de sus dimensiones menos sensibles o recónditas, como la composición anímica o espiritual de la persona, pero no por ello menos reales; y son, pues, representaciones de la persona, de comportamientos disimulados o de facetas, a veces socialmente subversivas, pero que intervienen de igual modo en la vida cotidiana, y que estas ceremonias se ocupan de visualizar.

Aparte de la representación en sí o escenificación más pública, los preparativos, las puestas en escena privadas, así como los epílogos, son episodios fundamentales en la configuración y significado total de la Danza. Estos episodios no pueden ser desvinculados de una concepción, del ciclo ritual anual al completo y de su carácter reiterativo (que no es, sin embargo, estrictamente circular). Estos episodios son siempre versiones de una misma confrontación y regeneración, representada (o representable), sin embargo, en distintos niveles: cósmico, como el que sostiene el mundo actual; histórico y social, de cada una de las comunidades; y también en el más íntimo o de la persona, con un ciclo vital siempre en conexión e “infiltración” con esos otros ámbitos o dimensiones más amplios o universales, y aún así, heredados ancestralmente e interconectados anímica o espiritualmente⁵⁸.

Este Carnaval constituye, pues, un buen ejemplo de esta interrelación o “infiltración” entre planos y dimensiones de la realidad y de la persona. Así, por ejemplo, el “ensayo” o los preparativos barriales son un “modelo” de la representación que se va a llevar a cabo en el Municipio y en la casa del Centurión, para que esté *todo unido, autoridad y familia*; y también “genealógicamente”, como queda latente en la propia organización “barrial” del ciclo (hoy difuminada, pero basada en unidades de parentesco). Estos episodios, fundados en una organización social y protocolaria convencional son, como se ha comentado, el “modelo” que los Viejos invertirán y trastocarán con sus bromas, en un “reflejo invertido” que es, a su vez, una recreación del funcionamiento “espiritual”, incluso cosmológico, del mundo que están afirmando. Las acciones de los zapotecos, por contraposición social, ritual o teatral de esas dimensiones invertidas, garantizan su mutua permanencia.

⁵⁸ Esta noción y representación del mundo, la sociedad o la persona, en constante conflicto y regeneración se evidencia en la particular organización de los ciclos rituales y sociales mesoamericanos. Más que “circular” esta organización sería -usando una metáfora de Gutiérrez Estévez para esta concepción del tiempo/espacio- “en espiral”. Aunque estos procedimientos y representaciones se repiten y basan en modelos más o menos tradicionales, se modifican y evolucionan hacia el presente y sus aspiraciones se dirigen, explícitamente, a abarcar fáctica, ritual y simbólicamente lo más ínfimo y lo más universal. La organización social de las Danzas, así como la de otras prácticas y ceremonias -de nivel social, personal o con lo sobrenatural- interconectan todos estos niveles, como las cajas chinas o las muñecas rusas, otra metáfora que se ha utilizado también de manera recurrente para describir estas prácticas (y representaciones) sociales y rituales en Mesoamérica.

Por otro lado, la interacción de los Viejos con las Autoridades, de sus emparejamientos para la Danza, es otra recreación de un manejo, algo arbitrario o inconstante de estos “ancestros tutelares”, pero siempre en conexión y reflejo de las acciones de los funcionarios, sus homólogos mundanos.

Asimismo, los disfraces del pelotón no sólo recrean un mundo del “afuera” si no, paradójicamente, uno íntimo y recóndito, dentro de cada persona e imbricado, también, en la cultura local, en pautas o acciones que se consideran asociales o defectuosas en relación a esta estricta normativa; pero también en unos aspectos extrañados o alienados que forman parte igualmente -o precisamente por ello-, de lo “sagrado”, en sus vertientes más o menos perfeccionadas. Todas ellas son imprescindibles, sin embargo, en una continua confrontación de las fuerzas que sostienen el mundo. Así, los zapotecos, en base a una continua activación formal del orden moral (pero también de su desorden, como en el Carnaval) preservan y sostienen un equilibrio social y cósmico, del mismo modo que la redención (o ascenso solar de Cristo) requirió del “impulso” o confrontación de unos diablos, viejos u otros oscuros danzantes; éste impulso o activación destructora es, a su vez, irrevocable en la vida cotidiana, y sólo controlable de una manera relativa.

La activación y representación de desorden del Carnaval -con su trasgresión, obscenidad, incluso sacrilegio- es, aún así, como toda acción convencional o consuetudinaria de los zapotecos, ordenada. Aunque el humor, los eufemismos y otras insinuaciones veladas son disruptivas y provocadoras, resultan siempre menos directas que cualquier confrontación política o social, reprobadas y culturalmente desviadas por una amplia y estricta normativa local. Esta normativa incluye, como se comentó (en el Cap. introd.) desde pautas interactivas cotidianas, a la presentación de la persona, al sistema de justicia o el de fiestas⁵⁹. Es dentro de este contexto de premisas culturales dónde se deben enmarcar las Danzas, bélicas y carnavalescas, como mecanismos perfeccionados por los zapotecos, no sólo como recreación del orden (a veces también del ineludible desorden), si no para su continuidad y sostenimiento en los distintos niveles, visibles o no tan sensibles, de la realidad. un universo rico y complejo que supera el de la afirmación étnica.

⁵⁹ Recordar, por ejemplo, lo comentado sobre la evitación de la confrontación en el sistema jurídico en la Sierra (Nader, 1998) o la *guelaguetza* como institución de intercambio, casi de préstamo interno, que ha permitido mantener el sistema de grandes fiestas, hasta hace poco de las mayordomía, por ejemplo en Stephen (1991).

Fotos Capitulo 9.1. Ciclo Expandido del Carnaval: la Semana Santa.



Foto 1. El Centurión Romano, con su tocado y estandarte emplumado y el rostro velado, es guiado por el Dueño del Caballo en todas las procesiones. El Centurión siguen a la imagen de Cristo (en todas sus personificaciones) durante la Semana Santa.



Foto 2 y 3. El Nazareno es velado en su “cárcel” el Jueves Santo (ahora en una capilla posa cerrada con petate o enramada, anteriormente en el calabozo del Municipio). Ese día está tocado con un paño blanco (posible alusión a su estado de cautiverio o incluso de malestar, físico o anímico).



Foto 4. La imagen del Nazareno (este día caracterizado con la Cruz) se dirige en procesión hacia el “Último Encuentro” del Viernes Santo).



Foto 5. El Centurión Romano y sus Soldados escoltan las distintas versiones de la imagen de Cristo en todas las procesiones.



Foto 6. El Nazareno acercándose hacia el “Último Encuentro” con su Madre (al fondo). Nótese la *Casita* elevada (similar a las *de Dios* y también a la de Pastorela).



Foto 7. La Virgen de la Soledad, acercándose al “Último Encuentro” con su Hijo. Siguen la Magdalena y San Juan.

Fotos Capítulo 9.2. Carnaval de Viejos en el Valle

Preparativos Barriales. Acto I.i



Foto 1. Entrega de ofrendas de Patrocinadores Barriales a Organizadores Barriales, en una Esquina del barrio. I.i.A.



Foto 2. Intercambio de discursos entre la fila de Patrocinadores y la de Organizadores Barriales ante las ofrendas. I.i.A.



Foto 3. Circulación e intercambio de saludos entre la fila de Patrocinadores/Organizadores Barriales y la de Músicos. I.i.B.



Foto 4. Entrega de ofrendas de Patrocinadores/Organizadores Barriales a Músicos. I.i.B.



Foto 5. Ciclos de bailes, siempre en filas, entre Patrocinadores y Organizadores con la banda en esquina del Barrio. I.i.C.

Preparativos en casa del Organizador Barrial. Acto I.ii



Foto 6. Circulación y saludo de la fila de Patrocinadores Barriales ante Organizadores Barriales y su altar doméstico. I.ii.A.



Foto 7. Intercambio de ofrendas y discursos entre Patrocinadores y Organizadores, ante el altar. I.ii.A.



Foto 8. Entrega de ofrendas de Patrocinadores/Organizadores a Músicos, en el Patio del Organizador. I.ii.B.



Foto 9. Llegada de los primeros enmascarados (monstruos, hombre al revés) al baile con Familiares e Invitados, en el Patio del Organizador. I.ii.C.



Foto 10. Llegada, disposición en fila y saludo de los Viejos (dos parejas de Gul y Ros) ante los Organizadores Barriales y su altar. I.iii.A.



Foto 11. Intercambio de discursos entre los Viejos y fila de Organizadores ante las ofrendas y altar. I.iii.A.



Foto 12. Entrega de las ofrendas de los Organizadores/Patrocinadores Barriales a los Viejos, ante el altar. I.iii.A.



Foto 13. Baile de los Viejos en el patio del Organizador Barrial. I.iii.B.

Presentación Pública. Acto II



Foto 14. Llegada de los Viejos al Municipio. II.i.



Foto 15. Llegada de los Enmascarados a la Plaza Municipal. II.i.



Foto 14bis: Pantomima de la Escalera de acceso a la Presidencia. Los viejos van seguidos de los Organizadores Barriales cargando ofrendas y jicapextles. II.i.

Acto II.i. en la Presidencia



Foto 16. Disposición y saludo de la fila de Viejos ante la fila de Funcionarios en sus puestos y el Presidente en su mesa. II.i.A.



Foto 17. Ciclo de bendiciones de Viejos, Organizadores Barriales y Funcionarios ante las ofrendas. II.i.C.

Acto II.ii. en la plaza



Foto 17 bis. Entrada de los Gul y Ros a la plaza. Nótese los bastones retorcidos de manzano y los grandes sombreros charros



Foto 18. Disposición e intercambio entre Viejos y Funcionarios, en la mesa de la Plaza. Entrega del poleo y saludos. II.ii.A.



Foto 19. Apertura del baile y puesta en marcha del Pelotón en la Plaza. II.ii.C.



Foto 19 bis. Preparativos para las entregas y brindis entre Viejos (+ Organizadores) y los Funcionarios, en fila en la mesa de la Plaza. II.ii.B.



Foto 20 y 20 bis. Los Gul y Ros intercambia brindis, bromas y discursos con los Funcionarios en el otro lado de la mesa.





Foto 21. Entrega de ofrendas y bromas de los Viejos a los Funcionarios, en la mesa durante el baile en la Plaza



Foto 22. Baile de las Ros con las Autoridades (tocados con el sombrero de los Viejos), en la Plaza. II.ii.C.



Foto 23. Enmascarados tradicionales (una Ros o María Rosita y una tehuana) en el baile con los funcionarios, en la Plaza.



Foto 24. Enmascarados de mujer bailan con los Funcionarios, en la Plaza. II.ii.C.



Foto 25. Funcionarios (llevando los sombreros de los Viejos) bailan en pareja con los Enmascarados, en la Plaza. II.ii.C.

Acto III. En casa del Centurión.



Foto 26. Ofrenda de los Viejos y de los Organizadores Barriales, arrodillados ante el altar de la familia del Centurión. III.i



Foto 27. Disposición de la fila de Viejos, entrega de ofrendas y discursos ante los Familiares y el Centurión; ante el altar. III.iii.A.



Foto 28. Fila de Familiares y Centurión ante los Viejos y las ofrendas, en el altar. III.iii.A.



Foto 29. Entrega de ofrendas y ropas de los Viejos al Centurión ("Levantada"). III.iii.B



Foto 30. Entrega de ofrendas y cena de los Familiares a los Viejos, en la mesa en casa del Centurión. Acto III.iv.



Foto 31. Baile entre los Viejos, el Centurión y sus Familiares, en el Patio. Acto III.v.



Foto 32. Baile entre enmascarados, familiares e invitados. (mujer moderna)



Foto 33. Baile entre enmascarados (sacerdote y mujer moderna).

Otras comparsas de Viejos en Oaxaca



Foto 34. Comparsa de Malviejos en una población vecina, Valle de Tlacolula.



Foto 35. Comparsa de Viejos-Rubios en la Mixteca, Oaxaca.

ANEXO 1:

COMPARATIVA DE ACTOS/CLIPS DE LA DANZA DE VIEJOS

❖ **ACTO/SECUENCIA Li.A. (ó Clip 1, ver ANEXO 2):**

Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Organizadores y Patrocinadores del Barrio.

- Escenario:
 - o Mañana de uno de los cinco días de Carnaval, semana después de la Semana Santa.
 - o Esquina de en uno de los barrios de Santa María. Toldos y bancos corridos en “L”
 - o Parafernalia: bancos, toldos, sombreros, cajas de ofrendas.
- Participantes:
 - o Equipo de Organizadores (Receptores) del día de Carnaval correspondiente a una sección o barrio, compuesto por: un Director o 1º (además, *representante* ceremonial de la sección en el carnaval), y varios miembros, en orden de jerarquía 2º, 3º 4º, 5º etc; *Invitados* del Organizador y miembros del Comité barrial de Carnaval.
 - o Equipo de Patrocinadores Particulares del barrio (Donadores); 1º, 2º, 3º etc.
 - o Audiencia secundaria de *invitados* o asistentes de ambos equipos, vecinos y viandantes.
- Fines:
 - o Explícitos: Entrega de contribuciones u ofrendas destinadas al desarrollo, representación y celebración barrial del Carnaval comunitario. Celebración del episodio barrial del Carnaval en una de sus calles. Para todo los actos: sostenimiento de la tradición.
 - o Implícitos: Organización y distribución de compromisos, tensiones barriales y comunitarias. Para todos los actos: sostenimiento de un sistema social y cosmológico.
- Acto/Secuencias:

Acto I constitutivo del Carnaval: Preparativos y fiestas Barriales.

Episodio i: Recogida de ofrendas y celebración en distintos puntos del barrio.

Secuencia A : Entrega de ofrendas e intercambio de agradecimientos y discursos entre Organizadores y Patrocinadores.

Principales Secuencias multimodales: (ver ANEXO 2. Transcripción Clip1)

- 1) Saludos y reconocimiento entre los equipos:
 - Circulación de Organizadores (en dirección solar o contraria al reloj) e intercambio de saludos, eminentemente gestuales, y semi-formales (cruce o contacto de manos, bajan la cabeza, desvían la mirada, susurran *xchan*, sólo algunos se descubren del sombrero) ante Patrocinadores estáticos.
 - Disposición en dos filas encaradas por equipos (y en relación a la orientación de bancos y toldo)
 - 2) Intercambio de discursos y ofrendas:
 - Entrega de ofrendas iniciada por Patrocinadores
 - Discurso de agradecimiento y presentación de la fiesta por Organizadores
- Género: *Dìizh Dòo'* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*); entrega de ofrendas.

- Claves :
 - o *Enfática*, por el carácter público o semi-público de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
 - o *De evocación*, por el carácter tradicional y ritual de una fiesta, vinculada a la Semana Santa: se alude a pasajes o personajes sagrados relacionados con la celebración (i.e. *Jesús Nazareno*).
- Instrumental:
 - o Primacía del zapoteco sobre el castellano
 - o Gestualidad propia del género de intercambios, de ofrenda y recibimiento
- Normas y sus tensiones: (Ver ANEXO 2 para ulteriores comentarios):
 - o Masculinidad.
 - o Organización interactiva dual: por filas dinámicas y estáticas, Anfitriones-Visitantes o Receptores-Donadores; habitualmente Anfitriones/Receptores mantienen posición fija y Visitantes/Donadores circulan ante el otro equipo e inician los discursos de entrega).
 - o Semi-formalidad: El episodio es formal, aunque no se desarrolla en su máximo de ceremoniosidad, al ser en un lugar exterior, no sacralizado y sin puntales de orientación (como, por ejemplo, un altar) y salvo por la colocación, quizá orientada, de los bancos y el toldo. Así, por ejemplo, en los saludos se cruzan las manos (a mayor “respeto” o formalidad, en cambio, sólo se inclina la cabeza y no hay contacto). La organización de las filas no llega a disponerse totalmente encarada y jerarquizada. Las ofrendas si se entregan formalmente, pasándose entre miembros de un equipo antes de ser pausadamente entregadas al contrario; éstas se besan al ser recibidas y se pasan, también de mano en mano, entre miembros del equipo. El Director del equipo de Organizadores se esforzará, particularmente, por retomar y fomentar esta formalidad (ver ANEXO 2).
 - o Jerarquías y relaciones inter e intra-grupales:
 - Pautas jerárquicas convencionales entre Anfitriones/Receptores y Donadores/Visitantes. Aquí, sin embargo, la jerarquía no es enfatizada porque, los Receptores son, además, en este contexto, Organizadores barriales de Carnaval, es decir, también Donadores de un servicio comunitario (casi un cargo ritual).
 - Jerarquía inter-grupal o dominio de todo el evento interactivo por un Director o agente más especializado (en este caso, 1º de Organizadores/Receptores).
 - Jerarquía intra-grupal (1º, 2ª, 3ª) en cada equipo. (Ver Transcripción Clip 1 y comentarios para esta norma y su ruptura en ANEXO 2).
 - o Compleción de secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual.

❖ SECUENCIA I.i.B. (ó Clip 2, ver ANEXO 2)

Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores/Patrocinadores Barriales y la Banda de Música

Igual que anterior, excepto:

- Participantes:
 - o Equipo de Patrocinadores Barriales (Donadores), compuesto por:
 - Equipo de Organizadores del Barrio con su *Director* o 1º y varios miembros jerarquizados.
 - Equipo de Patrocinadores particulares de un Barrio, también jerarquizados.
 - o Equipo de Músicos (Receptores), encabezados por un Director (también de la Banda)
 - o Audiencia secundaria de *invitados* o asistentes del equipo de Organizadores/Patrocinadores, vecinos y viandantes.

- Fines:
 - o Explícitos: Entrega de ofrendas y agradecimiento de unos Patrocinadores (incluye a Organizadores) Barriales a una Banda de Música por su participación en los distintos episodios de la jornada barrial de Carnaval. Celebración de episodio barrial del Carnaval en una de sus calles.
 - o Implícitos: Organización y distribución de compromisos; formalización de la faceta escénica de la ofrenda barrial a la fiesta comunitaria. Fomento de la participación y actuación de la Banda en todo los actos, incluyendo los preparativos.

- Acto/Secuencias:

Acto I constitutivo del Carnaval: Preparativos y fiestas barriales.

Episodio i: Recogida de ofrendas en distintos puntos del barrio.

Secuencia B: Entrega de ofrendas e intercambio de agradecimientos y discursos entre Organizadores/Patrocinadores y Banda

Principales Secuencias multi-modales: (ver ANEXO 2. Transcripción Clip 2)

- 1) Saludos y reconocimiento entre los equipos:
 - Circulación por Patrocinadores e intercambio de saludos (algunos jerarquizados), eminentemente gestuales y semi-formales (cruce o contacto de manos, bajan la cabeza, desvían la mirada, musitan *xchan*, sólo algunos se descubren del sombrero) ante Músicos estáticos.
 - Disposición en dos filas encaradas por equipos de Organizadores ante Músicos, (en relación al banco ocupado por Músicos e instrumentos.)
 - 2) Intercambio de discursos y ofrendas:
 - Dispensa de Músicos y Organizadores
 - Discurso de presentación y agradecimiento de los Músicos.
 - Entrega de ofrendas y discurso de agradecimiento por Organizadores.
- Normas (y sus tensiones):
 - o Masculinidad.
 - o Organización interactiva dual: Patrocinadores circulan y Músicos permanecen estáticos (como visitantes y, sobre todo, como Receptores de una ofrenda; aún así también actuarán como Donadores, en este caso de su servicio musical, iniciando el ciclo de discursos). Su posicionamiento está condicionado, con todo, por los instrumentos, que deben apoyar en los bancos.
 - o Semi-formalidad. Similar a la anterior secuencia. al ser en lugar abierto y desacralizado aunque, en esta ocasión, se ha mejorado la ordenación en filas y jerarquías respecto a la anterior secuencia. Los saludos son semi-formales, eminentemente gestuales (con cruce de manos y sólo algunos se descubren); algunos de los músicos jóvenes saludan formalmente, desde su posición de inferioridad, entregando ambas manos. Las ofrendas se pasan entre miembros del equipo antes de ser pausadamente entregadas al contrario; se besan al ser recibidas y se pasan, también de mano en mano, entre miembros del mismo equipo.
 - o Jerarquía y relaciones inter e intra-grupales:
 - Jerarquía convencional entre Donadores y Receptores. Esta jerarquía no es enfatizada porque, en este contexto, los Receptores son también Donadores, en este caso de un servicio musical, parte integrante de la ofrenda escénica del barrio a la comunidad; de hecho, es el Director de Músicos quien inicia el discurso. En este caso, aunque los Organizadores y Patrocinadores asumen gran parte del compromiso de la fiesta barrial, la Música es un componente imprescindible y actúan como Receptores.
 - Jerarquía intra-grupal (1º, 2º, 3º) en cada equipo. El equipo de Patrocinadores de la de la anterior secuencia se ha fundido con el de Organizadores, cuyo 1º se afirma como

nuevo director de este equipo ya combinado de Representantes Barriales ante la Banda. El 1º de Músicos es también Director de la Banda y con experiencia protocolaria.

- Jerarquía inter-grupal; el dominio del Director de Organizadores de la secuencia anterior (ahora también de Patrocinadores), está aquí matizado o equilibrado por la actuación y pericia del Director de Músicos.
- Compleción de secuencias, dentro de un ciclo ritual.

❖ **SECUENCIA I.i.C** foto

Intercambio de jarabes entre parejas de Organizadores y Patrocinadores en la esquina del barrio.

❖ **SECUENCIA I.i.D** foto

Procesión festiva con la Banda y Organizadores barriales desde una Esquina del Barrio hacia la casa del Organizador

❖ **ACTO/SECUENCIA I.ii.A** (ó Clip 3, ver ANEXO 2)

Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores Barriales del Carnaval y Patrocinadores, en el interior de la casa del Organizador.

- Escenario:
 - En la sala principal del Organizador Barrial del Carnaval; ante su altar doméstico.
 - Después del mediodía de uno de los cinco días de Carnaval, semana después de la Semana Santa.
- Participantes:
 - Equipo de Organizadores del día de Carnaval de barrio (Anfitriones/Receptores); compuesto por un Director o 1º (que será, a su vez, Asistente Ceremonial además de representante barrial en la jornada de Carnaval con los Viejos) y 2º, 3º 4º, 5º etc. en orden de jerarquía (parientes e invitados del Organizador y miembros del Comité Barrial de Carnaval).
 - Equipo de Patrocinadores Particulares del barrio; 1º, 2º, 3º etc. Actúan, a su vez, en este contexto, como Visitantes/Donadores.
- Fines:
 - Explícitos: Entrega de contribuciones u ofrendas destinadas al desarrollo, representación y celebración barrial en el Carnaval comunitario. Celebración del episodio barrial del Carnaval en casa de un Organizador.
 - Implícitos: Organización y distribución de compromisos, tensiones barriales y comunitarias.
- Acto/Secuencia:

Acto I constitutivo del Carnaval: Preparativos y fiesta barrial del Carnaval.

Episodio ii: Preparación y celebración de la fiesta barrial del Carnaval.

Secuencia A: Recepción de ofrendas e intercambio de agradecimientos y discursos entre Organizadores y Patrocinadores particulares del un barrio.

Principales Secuencias multi-modales: (ver ANEXO 2)

- 1) Saludos y reconocimiento entre los equipos:
 - Circulación (en dirección solar) e intercambio jerarquizado de saludos gestuales y formales con veneración del altar (todos se descubren, patrocinadores se persignan, besan el altar, saludan sin contacto de manos y con inclinación de cabeza).
 - Disposición en dos filas encaradas por equipos en relación al Altar; Donadores a la derecha, Receptores a la izquierda (mirando al Altar).
 - 2) Intercambio de discursos y ofrendas: (ver ANEXO 2. Transcripción aproximada Clip 3)
 - Intercambio de saludos verbales y gestuales (alzando la mano) mutuos.
 - Entrega de discursos (e intento de entrega de ofrendas) iniciado por Patrocinadores/Donadores
 - Discurso de agradecimiento y presentación de la fiesta por Organizadores.
 - Agradecimiento y entrega de ofrendas de Patrocinadores a Organizadores.
- Género: *Dìizh Sah Dòo'* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*). Entrega de ofrendas
 - Claves :
 - o *Enfática*, por el carácter público, más bien semi-público, de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
 - o *De evocación*, por el carácter tradicional y ritual de una fiesta, vinculada a la Semana Santa: se alude a pasajes o personajes sagrados relacionados con la celebración (i.e. las *palmas* del domingo de Ramos).
 - Instrumental:
 - o Primacía del zapoteco sobre el castellano
 - o Gestualidad y discursos propios del género de intercambios, de ofrenda y recibimiento
 - Normas (y sus tensiones:):
 - o Masculinidad
 - o Organización interactiva dual: Circulación y disposición de equipos en filas:
 - Anfitriones/Receptores: posición estática
 - Visitantes/Donadores: circulación dinámica (dirección solar) y reverencia al Altar (persignarse, inclinarse y besar).
 - o Precisión Formal:
 - Circulación y saludos iniciales formales, cara a cara, eminentemente gestuales, con inclinación de cabeza y sin contacto de manos.
 - Reiteración de los saludos, esta vez, colectivos, verbales y gestuales (alzando una mano o exonerado).
 - Turnos interlocutorios:
 - Patrocinadores, como Donadores, inician el discurso.
 - Receptores responden el discurso; pero, también, como Organizadores del episodio ceremonial retoman y elaboran el discurso.
 - Entrega de ofrendas: se exhiben, se entregan pausadamente, se besan al ser recibidas, se pasan de mano en mano, también entre miembros del mismo equipo.
 - o Jerarquía:
 - Jerarquía intra-grupal convencional (Director o 1º, 2º, 3º, etc. en cada grupo).
 - Pautas convencionales de jerarquía inter-grupal, entre Anfitriones/Receptores y Donadores/Visitantes. Los Receptores, como Organizadores, retoman y elaboran ulteriormente el discurso. Además el 1º de Organizadores, actuará, también como Representante o Asistente Ceremonial a lo largo de la jornada de celebración barrial, por lo que domina o se hace con el control de la secuencia y la elabora.
 - o Compleción de secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual

❖ **Secuencia I. ii. B.** (Clip 3 bis)/fotos

Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores Barriales y la Banda de Música, en el patio del Organizador.

❖ **Secuencia I. ii. C-D.** fotos

Banquete e intercambio de bailes y brindis entre Organizadores e Invitados (y algunos enmascarados), en el patio del Organizador

❖ **SECUENCIA I.iii.A (ó Clip 4):**

Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores Barriales del Carnaval y los Viejos del Barrio; en el interior de la casa del Organizador.

- Escenario:
 - o Alrededor de las cinco de la tarde de uno de los cinco días de Carnaval, semana después de la Semana Santa.
 - o En la sala principal del Organizador, ante su Altar doméstico.
 - o Parafernalia teatral (máscaras, disfraces); social (sombreros) y ritual (ofrendas)
- Participantes:
 - o Equipo de Organizadores de la fiesta barrial de Carnaval: un *Director* o 1º y su esposa, varios familiares e invitados 2º, 3º, 4º y 5º y sus esposas. (Donadores)
 - o Equipo de Viejos: Cuatro actores disfrazados con un Director o Gul 1º y su Ros, Gul 2º y su Ros, más algunos de sus “invitados” disfrazados. (Receptores)
 - o Audiencia secundaria de invitados y familiares de Organizadores.
- Fines:
 - o Explícitos: Entrega de las ofrendas barriales a los Viejos. Preparación, prueba o *ensayo* de la primera actuación de los Viejos. (Algunos días se les entregan también sus bastones, como delegación explícita de autoridad).
 - o Implícitos: Reconocimiento (teatralizado) y agradecimientos mutuos entre Actores (como unos representantes barriales y sociales, pero también rituales, incluso “espirituales”) y Organizadores. Delegación de poder de los Organizadores Barriales en los actores que interpretan a los Viejos de ese barrio.
- Acto/Secuencia:

Acto I constitutivo del Carnaval: Preparativos y fiesta barrial del Carnaval.

Episodio iii: Preparación y presentación de los Viejos en la fiesta barrial del Carnaval.

Secuencia A : Entrega de ofrendas y bastones a los Viejos e intercambio de agradecimientos y discursos con los Organizadores y Patrocinadores particulares de un barrio.

Principales secuencias multimodales:

- 1) Saludos y reconocimiento entre los equipos:

- Circulación (en dirección solar) e intercambio jerarquizado de saludos gestuales y formales con veneración del altar (Viejos se descubren, persignan, besan el altar, saludan sin contacto de manos y con inclinación de cabeza).
- Disposición en dos filas encaradas por equipos en relación al Altar; Donadores a la derecha, Receptores a la izquierda (mirando al Altar).
- 2) Intercambio de discursos y ofrendas:
 - Intercambio de saludos verbales (y gestuales, alzando la mano) mutuos; permisos y dispensas para iniciar discurso.
 - Discurso de agradecimiento y presentación de los Viejos a Organizadores.
 - Entrega de discursos (intento) y ofrendas por Organizadores/Donadores.
 - Incitación y apremio de Organizadores a Viejos para proceder a la siguiente secuencia
- Género: *Diizh Sah Dòò'* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*). Entrega semi-teatralizada de ofrendas; *ensayo* de los Viejos
- Claves :
 - o “Enfática”, por el carácter semi-público de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
 - o “De evocación”, por el carácter tradicional y ritual de una fiesta, vinculada a la Semana Santa: se alude a pasajes o personajes sagrados relacionados con la celebración (i.e. las *palmas* del domingo de Ramos).
 - o Teatral, hipotética, de ficción (y cierta provisionalidad, *ensayo*); *familiaridad*, *cariño*
 - o Humor.
- Instrumental:
 - o Primacía del zapoteco sobre el castellano
 - o Gestualidad y discursos propios del género de intercambios de ofrendas y presentación ante las Autoridades.
 - o Gestualidad y discursos propios del papel de las Ros y Viejos (o malviejos).
- Normas (y sus tensiones:)
 - o No hay norma de masculinidad
 - o Pseudo-anonimato o cancelación de la identidad social.
 - o Organización interactiva dual: Circulación y disposición de equipos en filas:
 - Anfitriones/Receptores: posición estática
 - Visitantes/Donadores: circulación dinámica (dirección solar) y reverencia al Altar (persignarse, inclinarse y besar).
 - o Precisión Formal:
 - Circulación y saludos iniciales formales, cara a cara, eminentemente gestuales, con inclinación de cabeza y sin contacto de manos.
 - Reiteración de los saludos, colectivos, verbales y gestuales (alzando una mano).
 - Turnos interlocutorios:
 - Patrocinadores, como Donadores, inician el discurso.
 - Receptores responden el discurso; pero, también como Viejos, retoman y elaboran el discurso.
 - Entrega de ofrendas: se exhiben, son cargadas por asistentes.
 - La precisión se dificulta por el *ensayo* o ajuste de la teatralidad al contexto social; provisionalidad y apremio de los Organizadores (quienes además, conocen o intuyen la identidad de los actores).
 - o Jerarquía:
 - Jerarquía intra-grupal convencional (Director o 1º, 2º, 3º, etc. en cada grupo).

- Pautas convencionales de jerarquía inter-grupal, entre Anfitriones/Donadores y Viejos/Receptores. Se apuntala una nueva relación entre “Personajes Rituales” y “Sujetos Sociales”. Los Viejos, aún actuando en este caso como Receptores, se adjudican y elaboran ulteriormente el discurso, porque pasan a constituirse como unos Donadores de un servicio ritual al barrio y a la comunidad. Además, los Viejos son, a partir de este momento, Representantes (teatrales o rituales) del Barrio y estarán en control de toda secuencia y evento interactivo (aunque con la ayuda intermitente de 1º de Organizadores que actuará como Asistente Ceremonial de los Viejos).
- o Compleción de secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual

❖ **SECUENCIA I.iii.B**

Intercambio de jarabes entre Viejos y Ros, con otros Enmascarados; en el patio de la casa del Organizador

❖ **SECUENCIA I.iii.C**

Procesión de la salida de los Viejos con la Banda, Enmascarados y Representantes Barriales (Organizadores y Patrocinadores) desde la casa del Organizador hacia el Municipio.

❖ **ACTO/SECUENCIA II.i. y subsecuencias (ó Clip 5, ver ANEXO 2 para comentario de las secuencias):**

Intercambio de saludos, discursos, bromas y ofrendas entre los Viejos y las Autoridades Civiles, en la Presidencia Municipal. Presentación del Acto.

- Escenario:
 - Alrededor de las seis de tarde de uno de los cinco días de Carnaval.
 - Interior de la sala principal del palacio municipal o Presidencia Municipal, con sus mesas, sillas y emblemas habituales. La puerta permanece abierta; en el exterior, junto a ésta, quedan los bancos de los Topiles.
 - Parafernalia cotidiana y ritual: Sombreros, ofrendas, mesas, sillas, bandera.
 - Parafernalia teatral: máscaras, disfraces
- Participantes:
 - Equipo de Viejos de Carnaval de uno de los barrios (Donadores/Visitantes), compuesto por dos sub-equipos:
 - Dos parejas de Viejos, una principal o protagonista y con un Director o Gul 1º (seguido de su Ros 1; Gul 2 y su Ros 2).
 - Acompañantes de los Viejos o Representantes Barriales (1º y varios en orden jerárquico, todos organizadores, representantes y patrocinadores del barrio).
 - Equipo de Autoridades Civiles (Receptores/Anfitriones): un Director o Presidente Municipal, seguido del Síndico (2º), Regidores, Tesorero, Secretario, Alcaldes, Mayores, Suplentes, etc.; Topiles esperan en el exterior, al lado de la puerta, como una audiencia más secundaria.
 - Audiencia secundaria de público e invitados disfrazados, en las proximidades de la puerta.
- Fines:
 - Explícitos: Presentación de los Viejos ante las Autoridades, petición de permiso y entrega de la ofrendas barriales -escénicas y materiales- destinadas al desarrollo y celebración del Carnaval comunitario correspondiente a un barrio. Agasajo (y desafío o sanción) de las Autoridades comunitarias por una agrupación barrial. Sosténimiento de la tradición.
 - Implícitos: Establecimiento y afirmación de las claves humorísticas y rituales de la representación. Establecimiento de un marco de interacción entre “Personajes Sociales” y “Rituales o Teatrales”. Subversión y afirmación de las normas sociales. Sosténimiento de un sistema social y cosmológico.
- Acto/Secuencias:

Acto II constitutivo del Carnaval: Presentación y Danza de los Viejos representantes de cada barrio en el Municipio.

Episodio i: Presentación de los Viejos (y Representantes) de cada barrio en la Presidencia Municipal.

Principales secuencias multimodales: (ver ANEXO 2 para descripción y comentario de las secuencias)

- A. Entrada, saludo y disposición del Equipo de Viejos en la Presidencia Municipal:
 - Pantomima de la escalera.
 - Circulación (en dirección del reloj) en orden jerárquico y saludo respetuoso de los Viejos (y Representantes Barriales) ante las Autoridades en sus mesas.

- Disposición del Equipo de Viejos en fila (paralela y encarada a la fila de Autoridades y perpendicular a la Mesa Presidencial). Apilamiento de las ofrendas ante y sobre la Mesa presidencial.
- B. Discurso de presentación y permiso de los Viejos. Entrega de bromas y ofrendas.
- C. Bendición de las ofrendas por todos los miembros de los equipos.
- D. Discurso de petición de permiso y salida:
 - Procesión de salida de los Viejos; Pantomima de bajada en la escalera. Disposición del equipo en su fila de bancos.
 - Procesión de salida de las Autoridades y disposición en su fila de mesas y bancos.
- Género: *Dìizh Sah Dòò'* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*). Presentación, solicitud de un servicio ante las Autoridades y entrega de ofrendas. Presentación, solicitud y entrega teatralizada.
- Claves :
 - o “Enfática”, por el carácter semi-público y público de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
 - o “De evocación” por el carácter tradicional y ritual de una fiesta (vinculada a la Semana Santa) se alude, además de a pasajes o personajes sagrados, a ámbitos extraños o lugares remotos.
 - o “Teatral”, hipotética, de ficción: se acepta la actuación e interacción con personajes enmascarados o de ficción.
 - o “Humorística”; se acepta la introducción del doble sentido, de tópicos privados y de la inversión del significado (trasgresión, obscenidad, sacrilegio) en un evento ceremonial y un escenario formal.
- Instrumental:
 - o Primacía del zapoteco sobre el castellano
 - o Gestualidad y discursos propios del género de intercambios de ofrenda y presentación ante las Autoridades.
 - o Gestualidad y discursos propios del papel de las Ros y Viejos (o malviejos).
- Normas y su trasgresión/tensión: (ver más comentarios en ANEXO 2)
 - o Masculinidad
 - o Teatralidad
 - o Subversión
 - o Anonimato o cancelación de la identidad social de los protagonistas del equipo de Viejos.
 - o Organización interactiva dual:
 - Circulación y disposición de equipos en filas: Anfitriones/Receptores/Autoridades: posición estática, posicionados tras sus mesas de trabajo; Visitantes/Donadores/Viejos: circulación dinámica.
 - o Precisión Formal:
 - Circulación y saludos iniciales formales, cara a cara, eminentemente gestuales, con inclinación de cabeza y sin contacto de manos. Disposición en filas.
 - Presentación de ofrendas ante y sobre la Mesa presidencial.
 - Presentación de discursos “de respeto”; sin embargo, además de algunas trasgresiones formales (i.e. en los pronombres y diminutivos), se empiezan a introducir contenidos inapropiados en contexto públicos, precisamente por su carácter privado o poco pertinente.
 - Turnos interlocutorios:
 - Viejos, como Donadores/Visitantes, inician el discurso.
 - Receptores responden el discurso; pero, los Viejos dominan el evento.

- Jerarquía:
 - Jerarquía intra-grupal convencional (Director o 1º, 2º, 3º, etc. en cada grupo). Las Ros, sin embargo, desafiarán cada vez más la organización interna, en especial, la primacía del Gul 1.
 - Pautas convencionales de jerarquía inter-grupal, entre Autoridades/Anfitriones y Viejos/Donadores.. Pero se establece, también, una nueva relación entre “Personajes Rituales” y “Sujetos Sociales”. Los Viejos, actuando en esta secuencia, como Donadores/Visitantes, elaboran su discurso; pero, además, su “edad” (teatral) y su “misión” escénica y ritual (como protectores, consejeros, donadores) les confiere una autoridad, y dominio práctico de la interacción, superior a la de los Funcionarios; esta autoridad se verá reforzada por la ayuda de su Asistente Ceremonial, un hombre de edad perteneciente a los Representantes Barriales, que refuerza la autoridad social (además de teatral) del grupo. De este modo, aunque en un plano teatral, una agrupación barrial (incluyendo a los cuatro actores) puede confrontarse a la Autoridad Comunitaria, subvirtiendo (pero también realzando) las pautas convencionales de jerarquía y respeto.
- Compleción de secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual

❖ **SECUENCIA II.ii. y subsecuencias (o Clip 6):**

Intercambio de discursos, bromas, ofrendas y bailes entre los Viejos y las Autoridades Civiles; en la plaza Municipal.

- Escenario:
 - La Plaza Municipal, cuadrilátero enmarcado por el Palacio Municipal, gradas y bancos. En la esquina S-E se han dispuesto dos filas de mesas y sillas en ángulo recto o “L”.
 - Alrededor de las siete de tarde de uno de los cinco días de Carnaval. Anocheciendo.
- Participantes:
 - Equipo de Viejos:
 - Dos parejas de Viejos (Gul 1, Ros 1, Viejo 2, Ros 2)
 - Sub-equipo de Representantes Barriales (1º, 2º, 3º, etc)
 - Séquito de Enmascarados Principales, que acompañan y asisten a los Viejos (algunos son vecinos del barrio).
 - Gran pelotón de niños y adultos disfrazados (todos varones), de todos los barrios; formal o simbólicamente vinculados a los Viejos.
 - Equipo de Autoridades: Presidente (1º), Síndico (2º), resto de funcionarios en orden jerárquico, esta vez incluyendo a los topiles.
 - Gran audiencia o público, esencialmente local, con distintos grados de audición y visibilidad (respecto a su posición o distancia de la esquina S-E).
 - Banda de Música
- Fines:
 - Explícitos: Intercambio de discursos y brindis entre, los Viejos de un barrio y las Autoridades Municipales. Agasajo y entrega de ofrendas, bromas, consejos y sanciones de los Viejos a las Autoridades. Danza de los Viejos; intercambio de baile de la Autoridades con los Viejos y otros Enmascarados. Hacer bailar, beber, reír a las Autoridades. Activación y sostenimiento de la tradición.
 - Implícitos: Invertir el mundo:
 - Subvertir el orden político y social rutinario (el barrio/grupos familiares ante la comunidad)
 - Subvertir el ámbito público por el privado

- Subversión de un ámbito temporal y espacial: la acción de los ancestros (y de otras facetas o representantes sobrenaturales o espirituales) por la de la vida cotidiana y presente
- Propiciación de la comunicación e interacción de las Autoridades con “lo sagrado”, a través de la bebida y del baile con los Enmascarados.
- Propiciación y activación de la acción ritual y simbólica; por ejemplo, de la “fertilidad” de los funcionarios (a través del lenguaje sexual y del cambio de sombreros) como propiciación, a su vez, de la abundancia y el bienestar de la comunidad.

- Acto/Secuencias:

Acto II constitutivo del Carnaval: Presentación y Danza de los Viejos representantes de cada barrio con las Autoridades Civiles en el ámbito público (Plaza y Presidencia Municipal).

Episodio i: Presentación y Danza de los Viejos y otros Enmascarados con las Autoridades Civiles en la Plaza; Intercambio de discursos, brindis, bromas y ofrendas.

Principales secuencias multimodales:

- A. Circulación, disposición y saludo entre Viejos y Autoridades:
 - Circulación y disposición de los equipos en filas de bancos; (pantomima de la escalera).
 - Saludo de los Viejos a las Autoridades y petición de permiso.
 - Reparto y entrega del poleo.
 - Saludos mutuos y colectivos con poleo.
- B. Trasvases y primeros ciclos de brindis con mezcal y bromas de los Viejos a las Autoridades.
- C. Inauguración del ciclo de baile por los Viejos. Entrega de ofrendas y bromas a las Autoridades y asignación de bailes:
 - Compases de apertura o “preludio” por los Viejos: apertura de la plaza o “escenario” al pelotón de Enmascarados.
 - Baile de la Ros con Presidente y Síndico.
 - Ronda de bailes de todos los Funcionarios con diferentes Enmascarados.
 - Brindis colectivos con tepache y cerveza.
 - Entrega individualizada de dulces, bebidas y bromas a los Funcionarios por los Viejos.
- B’-C’ Repetición de la ronda de bailes, ciclos de brindis, entrega de bebidas, bromas y dulces de los Viejos a las Autoridades: repetición al completo de las secuencias B y C.
- D. Cierre de los Viejos en la Plaza:
 - Jarabe final de los Gules con las Ros.
 - Toque de *Diana*.
 - Discurso de despedida de los Viejos en la Plaza.
 - Desfile de regreso de los dos equipos principales a la Presidencia, con pantomima de ascenso en las escaleras.
- Género: *Dìizh Sah Dòò’* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*). Intercambio de ofrendas, comensalidad y baile, de tipo formal, teatral y ritual.
- Claves :

- “Enfática”, por el carácter público de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
- “De evocación” por el carácter tradicional y ritual de una fiesta.
- “Teatral”, hipotética, de ficción: se acepta la actuación e interacción con personajes enmascarados o de ficción.
- “Humorística”; se acepta la introducción del doble sentido, de tópicos privados y de la inversión del significado (trasgresión, obscenidad, sacrilegio) en un evento ceremonial y un escenario formal.
- De “acción ritual”: partes del acto se desarrollan como acciones rituales convencionales (baile de jarabes), y también teatrales (participación de los enmascarados)
- Instrumental:
 - Primacía del zapoteco sobre el castellano
 - Gestualidad y discursos propios del género de intercambios de ofrenda y presentación ante y con las Autoridades.
 - Gestualidad y discursos propios del papel de las Ros y Viejos (o malviejos) y de los distintos Enmascarados.
 - Interacción propia de un baile con música: los ciclos predeterminados de música y baile, marcan o modelan el ritmo y estilo discursivo (i.e. la intervención de la música o la ejecución del baile exige silencios; por otro lado la música camufla, o también exige alzar la voz, si se habla al tiempo que ésta suena y que otros están bailando). Anteriormente se introducían también los “cantos” de Chihuahuas y otros personajes.
- Normas y su trasgresión/tensión:
 - Masculinidad en los participantes y disfrazados, (no en la audiencia secundaria).
 - Teatralidad
 - Subversión, Humor
 - Comensalidad (o su simulación).
 - Música y baile
 - Anonimato o cancelación de la identidad social de los protagonistas del equipo de Viejos.
 - Organización interactiva dual: Circulación y disposición de equipos en filas.
 - Precisión Formal:
 - Saludos, brindis y bendiciones mutuos y colectivos
 - Agasajo de los Viejos (como Donadores y también Anfitriones) a las Autoridades en una simulación de comensalidad y baile al estilo de las ceremonias privadas.
 - Servicio y asignación de bebidas, discursos (sanciones, bromas, consejos) y bailes en orden jerárquico.
 - Dominio de los turnos interlocutorios por los Viejos.
 - Actuación de los Viejos como Huehuetes o maestros de ceremonias; dominio de éstos del orden y ritmo del baile.
 - Presentación formalizada de discursos: subversivos, sin embargo, en los tratamientos de respeto y adecuación de los tópicos en un contexto público.
 - Presentación formalizada de bailes, pero con personajes “moral” y “genéricamente” ambiguos; con algunas connotaciones, sin embargo, “sagradas”.
 - Propiciación de la comunicación o interacción de las Autoridades con lo “sobrenatural”; también de personajes de connotaciones “ambiguas” (o, incluso “sacralizadas”) con las Autoridades.
 - Jerarquía:
 - Similar re-organización intra-grupal que en la secuencia anterior. También inter-grupal, entre “Personajes Rituales” y “Sujetos Sociales”: los Viejos como Donadores, pero también, en esta ocasión como unos “Anfitriones” (teatrales) de las Autoridades (sujetos sociales), a las que agasajan, aconsejan y bromean. Viejos dominan el discurso, la interacción, el baile. De este modo, aunque en un plano teatral, una

agrupación barrial (incluyendo a los cuatro actores) se confronta a la Autoridad Comunitaria, subvirtiendo, pero también realzando, pautas convencionales de jerarquía y respeto. En este contexto, además, no sólo los Viejos si no también los Principales Enmascarados (y sus actores) se equiparan, en estatus y reconocimiento (ritual y social) a las Autoridades.

- Compleción de secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual.

❖ **SECUENCIA II. iii.: Intercambio de discursos o despedida en tre los Viejos (+ Representantes barriales) y las Autoridades civiles, en la Presidencia Municipal.**

❖ **ACTO/SECUENCIA III. Presentación y Danza de los Viejos (+ Representantes) de cada barrio, en la casa del Centurión. (Clip 7)**

- Escenario:
 - A partir de las diez u once de la noche de cada día de Carnaval.
 - Distintos espacios en casa del Centurión:
 - Sala principal ante el Altar doméstico
 - Mesa grande junto al Altar
 - Patio
 - Parafernalia cotidiana y ritual (Sombreros, ofrendas, altar, mesa, petate, mesa, ropas, etc.); teatral (máscaras, disfraces).
- Participantes:
 - Equipo de Viejos compuesto por:
 - Director o Gul 1, Ros 1, Gul 2 y Ros 2.
 - Representantes Barriales
 - Enmascarados principales y secundarios.
 - Equipo de Parientes (de sangre y rituales) del Centurión: Padre (1º) y Madre del Centurión, Padrinos del Centurión, parientes e invitados e invitados; el niño Centurión. Equipo de Organizadores de la fiesta barrial de Carnaval: un *Director* o 1º y su esposa, varios familiares e invitados 2º, 3º, 4º y 5º y sus esposas. (Donadores)
 - Audiencia secundaria de disfrazados y ayudantes del Centurión.
 - Banda de Música.
- Fines:
 - Explícitos: Agasajar y ofrendar al Centurión y su Familia. Restablecer la figura social y ritual del Centurión. Agasajar y ofrendar a la faceta social y ritual de los Viejos y Representantes Barriales
 - Implícitos: Supeditar la actividad social y comunitaria a la ritual y familiar. Cumplir un ciclo ritual iniciado en la Semana Santa (y reiterado en otros episodios anuales).
- Acto/Secuencias:

Acto III: Presentación y Danza de los Viejos de cada sección en casa del Centurión.

Principales episodios o secuencias multimodales:

- i. Llegada y presentación de los Viejos a la casa y altar del Centurión:
 - A. Llegada en procesión de los Viejos, Representantes Barriales, Banda y Enmascarados al patio del Centurión
 - B. Ofrenda, presentación y oración de los Viejos (+ Representantes Barriales) ante el Altar doméstico.
- ii. Intercambio de saludos entre los Viejos (+Representantes Barriales) y Parientes del Centurión; en el Patio.
 - A. Circulación y saludos formales, cara a cara (gestuales, inclinación de cabeza, sin contacto de manos, etc.), de los Viejos ante los Anfitriones, en orden jerárquico (hombres después mujeres: padre, centurión, padrino, familiares e invitados varones, madre, madrina, familiares e invitadas)
 - B. Redistribución de las filas (mujeres pasan delante de los hombres); discurso de presentación y dispensa de los Viejos.
 - C. Circulación al interior de la sala; pantomima en el escalón a la sala.

- iii. Intercambio de discursos, ofrendas y acciones rituales; ante el Altar.
 - A. Intercambio de discursos y ofrendas entre Viejos y Anfitriones
 - B. Entrega de regalos y cambio de ropa (o “levantada”) al Centurión.
 - C. Ciclo de bendiciones por todos los presentes: Viejos, Representantes Barriales, Anfitriones e Invitados (varones después mujeres).
 - iv. Intercambio de discursos, comida y bebida entre los Viejos (+ Representantes Barriales) y Familiares del Centurión; en la Mesa ante el altar.
 - A. Intercambio de ofrendas y brindis entre Viejos y Parientes (mezcal, cerveza, cigarros)
 - B. Entrega de los Familiares a los Viejos de la cena de pan y chocolate
 - C. Discursos de dispensa y permiso de los Viejos a Familiares
 - v. Intercambio de bailes, bromas, brindis y comida entre Viejos (+Representantes y Enmascarados) y Parientes e Invitados del Centurión; en el Patio.
 - A. Entrega del poleo.
 - B. Baile y apertura de los Viejos.
 - C. Intercambio de bailes de las Ros con el Centurión y Familiares.
 - D. Intercambio de bailes de Enmascarados con Familiares e Invitados.
 - B'-D' Intercambio de bromas, brindis y comida entre Viejos, Enmascarados, Familiares e Invitados
 - vi. Despedida e intercambio de agradecimientos entre los Viejos (+ Representantes Barriales) y los Parientes del Centurión; ante el Altar.
 - Procesión de Viejos con Representantes y la Banda hacia casa del Organizador Barrial.
 - Género: *Dìizh Sah Dòò'* o lenguaje ceremonial zapoteco (*Palabras de Respeto*). Presentación, solicitud y entrega de ofrendas y servicios rituales (compadrazgo); intercambio, comensalidad y baile, de tipo formal, teatral y ritual.
 - Claves :
 - o “Enfática”, por el carácter semi-público de la ceremonia y de la fiesta se utiliza un tono, ritmo y dramatización más enfática que en el discurso habitual.
 - o “De evocación” por el carácter tradicional y ritual de una fiesta (vinculada a la Semana Santa) se alude a ámbitos extraños remotos.
 - o “Teatral”, hipotética, de ficción: se acepta la actuación e interacción con personajes enmascarados o de ficción.
 - o “Humor”
 - o De “acción ritual”: partes del acto se desarrollan como acciones rituales convencionales (cambio de ropa del Centurión), también teatrales.
 - Instrumental:
 - o Primacía del zapoteco sobre el castellano (con una ruptura en las oraciones).
 - o Gestualidad propia del papel de las Ros y Viejos (o malviejos) y de los distintos Enmascarados.
 - o Gestualidad propia del género de intercambios de ofrendas y presentación en ceremonias del ciclo vital (compadrazgo), del Centurión, sus familiares y demás participantes.
 - o Interacción y gestualidad propia de un acto de comensalidad, de baile y música como participantes en un acto ritual del ciclo vital.
 - Normas y su transgresión/tensión:

- No hay norma de masculinidad.
- Teatralidad
- Humor,
- Comensalidad
- Música y baile
- Acción ritual:
 - Restablecimiento o “renacimiento” de la figura social y ritual del Centurión. Cambio de ropa como metáfora de transformación; de sacrificio y redención.
 - Retribución o reciprocidad de la Familia a los Viejos: ofrenda de bebidas, pan y chocolate a los Viejos; recreación del ceremonial de ciclo vital (bautizos, levantadas, compadrazgo) y anual (Navidad, Difuntos), y afianzamiento de vínculos espirituales.
- Anonimato o cancelación de la identidad social de los protagonistas del equipo de Viejos y Enmascarados.
- Organización interactiva dual: Circulación y disposición de equipos en filas.
- Precisión Formal:
 - Saludos, entregas, bendiciones mutuos y colectivos.
 - Veneración y plegarias ante el altar con excepcional ruptura de algunas claves y normas del evento: durante estas plegarias, en español, es el único lapso en el que los Viejos, en la intimidad de la sala, abandonan momentáneamente su papel, discurso y prosodia característicos.
 - Elaboración de discursos formales pero humorísticos. Dominio de los turnos interlocutorios por los Viejos
 - Agasajo de los Viejos (como Visitantes/Donadores) a la Familia del Centurión.
 - Reciprocidad y agasajo de la Familia del Centurión (como Anfitriones) a los Viejos (como unos “Padrinos Rituales”).
 - Comensalidad entre los personajes rituales y sociales.
 - Actuación de los Viejos como donadores de un servicio ritual (“Padrinos del Centurión”), propiciando su salud y bienestar, en un nivel material y espiritual. Interacción ritual de los Viejos con los Padres y Padrinos del Centurión en la restitución de su figura de este Niño, esta vez, desde un periodo ritual o ámbito teatral (Semana Santa y Carnaval) a otro social.
 - Actuación de los Viejos como Huehuetes o maestros de ceremonias. Dominio del orden y ritmo del baile (con la ayuda del Asistente Ceremonial Barrial): Presentación formalizada de bailes entre Familiares y Enmascarados; Personajes Teatrales y Sujetos Sociales, con distintos grados de ambigüedad “moral” y “ontológica”.
- Jerarquía:
 - Jerarquía intra-grupal convencional (Director o 1º, 2º, 3º, etc. en cada grupo), exceptuando la intersección de la figura de un niño, el Centurión, junto a sus Padres y Padrinos de Bautizo. Los Padrinos, alcanzan una posición igual o, incluso, superior a la de los Padres como supervisores anímicos o “espirituales”, además de sociales, del Niño.
 - Pautas convencionales de jerarquía inter-grupal, entre Anfitriones/Receptores y Viejos/Donadores (también como “Padrinos Rituales o Teatrales”); se establece, además, una nueva relación entre estos “Personajes Rituales” y unos “Sujetos Sociales” o Familia de Centurión. Sin embargo, estos Familiares son, a su vez, unos “Personajes Rituales”, por su participación e involucración en la Semana Santa. Así, los Viejos, en compañía de los Representantes Barriales, actúan esta vez, no sólo como unos personajes dramáticos, si no como representantes rituales y sociales del Barrio, con la misión de agasajar e interactuar con un personaje trascendente y de connotaciones sagradas como el Centurión, que retribuirá salud y bienestar al niño y su familia pero, recíprocamente, al barrio y la comunidad.
- Compleción de actos secuencias y episodios, dentro de un ciclo ritual:

- La fiesta de Carnaval tiene como principal objetivo, además de completar cada una de las fases ceremoniales entre barrios y autoridad, culminar con las acciones rituales en casa del Centurión. La misión ritual de los Viejos requiere de un especial agasajo y atención a esa Familia, pero también de su mediación en la transformación de la figura social y ritual del Centurión. El cambio de ropa sobre el petate, en este contexto, es comparable a otros rituales de nacimiento, no sólo de ciclo vital (el bautizo, la levantada) si no anual (la Navidad) e, incluso también, a otras danzas (Huenche-Nene). La transformación de la figura del Niño Centurión o “cambio de ropas”, además de ofrenda u obsequio, tiene (dentro de una concepción local sobre la indumentaria y la persona) una connotación de renovación corporal y espiritual; esta acción debe ser enmarcada, a su vez, en un ciclo similar al de la Pasión, de sacrificio y redención, de renacimiento, en el que los Viejos y sus acompañantes de las versiones mesoamericanas, juegan un papel crucial.
- La intervención de los Viejos debe ser, a su vez, igualmente retribuida por la Familia, con la cena simbólica de pan y chocolate, que evoca a otras fiestas de ciclo vital o anual (como la de Difuntos), pero también a una reciprocidad continua y genérica que los zapotecos sostienen con los ancestros, los difuntos más recientes y un mundo espiritual pero presente.

ANEXO 2:

EJEMPLOS DE TRASCRIPCIONES Y COMENTARIOS DE CLIPS

❖ **TRASCRIPCIÓN MULTIMODAL CLIP 1**

(ó SECUENCIA I.i.A: Entrega de ofrendas e intercambio de discursos entre Organizadores y Patrocinadores del Barrio):

Transcripciones detalladas de segmentos de interacción que reflejan el comportamiento verbal y paralingüístico individual (entonación, prosodia, énfasis, gestual, etc), así como los turnos de interlocución (solapamientos, pausas, etc.) entre distintos participantes e interlocutores de un evento discursivo y dramático¹. Basadas en clips audiovisuales (la línea helicoidal marca cortes de edición). La transcripción verbal aparece en la primera línea en zapoteco con ortografía (aproximada) de ZQ, en la segunda con una traducción literal y en la tercera más libre o matizada por hablantes bilingües:

¹ Se utilizan algunos signos de transcripción estandarizados por Sacks et ali. (1974:731-33) para el análisis del discurso y la conversación (pero no todos, porque algunos coinciden y están supeditados a la ortografía de ZQ), por ejemplo: corchete [para indicar solapamiento en turnos interlocutorios; signo de grado ° para discursos en volumen bajo; ((*doble paréntesis y cursiva para comentarios del transcriptor*)); (paréntesis simple para discursos poco claros o con mala audición); signos de puntuación . , ? (punto, coma, e interrogación) como signos de entonación descendentes (punto), sostenida (coma) y ascendente (interrogación).

	Participantes	No verbal	Verbal
	Donadores	Sentados en bancos	
	Organizadores	Llegan a la Esquina. Se quitan los sombreros	
	Donadores	Se ponen en pie.	
1	Organizadores	Circulan (en orden) saludando	(°xchan)
2	Donadores	En pie, reciben los saludos	
3	Donadores	Se sientan y se posicionan en fila	
4	1° y 2° de Don.	Se posicionan en una fila	
5	1° y 2° de Org.	Se posicionan en una fila	
6	2° Org.	Marca posición de fila de Don.	
7	1° Don.	Entrega caja lentamente a 1° de Org	(...)
8	1° Org.	Toma la caja, se inclina, sostiene caja	(...)
9	2° Don	Entrega caja a 2° de Org.	(...)
10	2° Org	Toma la caja, inclina la cabeza ((besa la caja))	(xtiozën yebdetu) (gracias a ustedes)
11	2° Org.	Coloca caja en el suelo	(...)
12	1° Org.	Se agacha, mira a 3° Org	
13	3° Org	Coloca botella en el suelo Saluda con el brazo	xdiizh-bèe ² con la palabra con el permiso iraa todos de todos yebdetu. ustedes frm. ustedes
14	Donadores	De pie en fila enfrentada	(°xdiizh-bèe con la palabra con el permiso iraa todos de todos yebdetu). ustedes frm. ustedes
15	1° Org	Indica la caja a 3° Org.	(...)
16	3° Org	Toma la caja de 1° de Org y la posa	
17	3° Don	Entrega caja a 2° Org	
18	4° Don	Entrega caja a 3° Org.	
19	Invitado	Saluda a la camara	(...)
20	3°Org.	Entrega caja a 1° Org	
21	1° Org	Besa caja y la apila en el suelo	
22	2° Org	Sostiene caja y mira a 3° Org.	

² De *dizh*, palabra, habla, lengua. *diizh bèe*, traducido por Munro et ali. (1998) como *cheers* en ingles, es decir expresión de *salud* o *alegría* al brindar o recibir un alimento; (podría extenderse al momento de recibir un discurso). En este contexto fue traducido “con el permiso de ustedes”. Una traducción más contextual puede ser “pedir o solicitar la palabra”. En el resto de la transcripción se puede apreciar una diferenciación en los pronombres de 3ª persona, singular y plural, especialmente complejos y variables entre variantes, incluso muy cercanas, de zapoteco (ver Munro, *ibid.*:14) y que establecen tratamientos no sólo formales o informales (de respeto), si no también reverenciales, referidos a entidades sacralizadas (ver, por ejemplo, el reverencial en líneas 27, 34 y 36, por contraposición al meramente formal de las otras construcciones).

23	1° Org	Indica a 2° de Org. que apile la caja en el suelo y mira a 3° Org.	
24	3° Org	Mira e indica hacia Dons.	
25	Organizadores	Se disponen en fila, frente a donadores.	
26	1° Org	Señala hacia arriba y hacia abajo. Junta manos	Directament <i>Directamente</i> nash:ih <i>hoy celebramos (progr.)</i> r(i)bèez <i>celebramos</i> denu <i>nosotros</i> toi lahnih <i>una fiesta</i> denu <i>nosotros</i> toi lahnih <i>una fiesta</i>
27	1° Org	Señala hacia afuera.	Segun toi <i>según una</i> nih <i>costumbre</i> basani <i>que dejaron ellos(rvr y perfectivo).</i> Segun <i>según una</i> nih <i>costumbre</i> que <i>dejaron</i>
28	1° Org	Junta las manos	bny'et <i>persona frm.</i> pasad <i>pasada de- nosotros</i> quëity <i>que (...)</i> nuit ni tin (...)
29	1° Org	Señala a su derecha ((hacia Representado))	zi'ihcy nih <i>así que</i> toï <i>una promesa</i> promess <i>promesa</i> xten <i>de</i> byni'et <i>persona frm.</i> asi <i>así como</i> es <i>una compromiso</i> de <i>el señor (donador)</i>
30	Donadores	De pie, alineados, inmóviles frente a Org	
31	1° Org	Señala a su derecha ((hacia Representado))	x-nan-u ³ <i>de-madre-nuestra</i> x-lahnih <i>de-fiesta</i> xten-dad-nu <i>de-padre-nuestro</i> Jesus Nasareno de Nuestra Madre- <i>de Nuestro Padre</i> Jesus Nazareno
32	1° Org	Se lleva mano al sombrero	nài <i>ayer</i> nahs (...) <i>(en el pasado)</i> guc(e)-celebrar <i>perf.hacer celebrar</i> toï <i>una fiesta</i> lahnih <i>fiesta</i> ayer <i>ayer</i> se celebró <i>una fiesta</i>
33	1° Org	Indica posición con la mano	pues nàa'ree luush <i>pues aquí ahora</i> mandad-ree <i>compromiso-ahora</i> pues <i>pues</i> aquí ahora <i>hasta que termine este compromiso (de la fiesta)</i>
34	1° Org	Hace gesto circular con la mano. Indica posición con la mano.	segun la-promes <i>según-la-promes</i> xten-bu (rvr.) <i>de él (rvr).</i> como-es-de-costumbre (...) según la promesa <i>según la promesa</i> de él (donador) <i>como es la costumbre</i>
35	1° Org	Indica hacia fuera con la otra mano	(...)
36	1° Org	Señala posición. Abre ambas manos (indica a los demás)	(nic) <i>que</i> nih <i>que</i> oor-ree <i>hora-esta</i> seccion xten-ni <i>sección de él(rvr)como sección primera</i> como <i>como</i> ahora <i>la sección de él</i> como <i>como</i> barrio primero
37	1° Org	Se toma las manos. Gira la cabeza y mirada.	(...-)
38	1° Org	Abre ambas manos	(...)
39	1° Don	Mira a la cámara	
40	1° Org	Abre ambas manos	yenu <i>nosotros</i> cumplir <i>cumplir</i>

³ El 1° de encabezados comete un error enunciando la fiesta de la Virgen de la Cueva, de la cual acaba de ser Representante, se interrumpe y corrige por la fiesta de Nuestro Señor Jesús Nazareno

			((hemos de))	cumplir	
41	1º Org	Señala hacia la derecha	segun toi según una según el]	promess. promesa. compromiso.	
42	1º Don	Asiente repetidamente con la cabeza]	(...)	
43	1º Org	Señala a Don.	gun Perf. hacer	yebdetu ustedes frm. Ustedes	dispensar dispensar dispensen
44	1º Org	Señala posición con una mano. Señala a Don. con otra mano. Abre ambas manos	al-mismo-tiempo (y)ennu al mismo tiempo Prg.hacemos al mismo tiempo	agradecer agradecer agradecemos	presensi presencia la presencia
45	1º Org	Señala posición Señala, con la palma hacia arriba, a Don y hacia las cajas.	(cunsa) nih que hacer yebdetu ustedes frm ustedes	obsequiar obsequiar obsequiar	dannuhn a nosotros frm. a nosotros
46	1º Org	Alza la mano con palma hacia arriba ((agradecimiento))	xtioz(ën) sa'ah unos a otros (recíproco) gracias gracias (de nosotros a)	yebdetu. ustedes ustedes	
47	1º Don.	Inclina repetidamente la cabeza	(xtiozen)		
48	1º Org	Junta los dedos, con palmas arriba, repetidamente. Señala la posición repetidamente	adsh(zh)u(o)nnu(o) te par stob rat para otro rato otro rato todos nosotros todos nosotros		
49	1º Org	Agita la mano e inclina la cabeza repetidamente	vamos a estar/permanecer (itch) dannuhn nosotros nosotros vamos a estar nosotros]		
50	3º Org.	Saca manos de los bolsillos]	te gac toi companni (...) Prog. hacer una compañía (todos)vamos acompañar	
51	2º Org	LLeva mano a la cabeza, pecho y	(...)		
52	1º o 2º Don?		(...) toi mandad (...) un mandado		
53		Sentados en torno. Escuchando. Mirando			
54	1º Org		(...)	xtiozën sa'ah gracias de nosotros a otros (recíproco) gracias de nosotros a	yebdetu (...) a ustedes ustedes
	Banda	Llega tocando en procesión			

Comentarios específicos de la Secuencia I.i.A o Clip 1:

- La secuencia muestra una serie patrones interactivos y ceremoniales, pero también de errores dramáticos y reparaciones. Muestra, además, algunas tensiones intra e inter equipos, así como en la actuación protagónica, incluso dominante, de sus directores (en particular de uno de ellos, el Director de Organizadores, en este caso Receptores, que cumplirá, además, un papel especializado en el resto del ciclo ritual).
- Además, estos patrones interactivos y sociales serán cruciales en una comprensión de cada contexto social, pero también de una correcta interpretación de su reproducción en otros marcos rituales, dramáticos o teatrales, como es el de la Danza.
- De hecho, uno los principales aspectos que destacan en este evento es el especial énfasis en la formalización de las pautas interactivas y de los contenidos discursivos de este encuentro, que antecede y prepara (y, como se verá, también constituye) a otros actos semi-teatrales y teatrales que configuran el ciclo total de la Danza.
- El episodio al que corresponde esta secuencia forma parte de lo que se considera el *ensayo* barrial de la Danza y, como se ha comentado en el texto y se afirma en esta secuencia y todo el episodio, éste no es sólo preparatorio y constitutivo del ciclo, si no que, además, “inspira” o “ejemplifica”, en un juego de mutuos reflejos, a la ficción o construcción teatral de los Viejos. Así, a pesar de que este encuentro se realiza en un lugar informal (en una esquina o lugar emblemático de la sección, cerca de la casa de los Patrocinadores) y su finalidad (una entrega de contribuciones y ofrendas para una fiesta) es relativamente rutinaria, éste se desarrolla con unas pautas de formalidad, no completamente ceremoniales (como las que se verán ante un Altar o en el Municipio) pero sí formalmente “enfáticas” o subrayadas, principalmente por el Director de Organizadores; y también “evocadoras”, es decir, alusivas, sobre todo en los contenidos discursivos, a unos modelos sagrados (las *costumbres*, y el modo de *nuestros ancestros*) y a unos destinatarios, incluso unos interlocutores, sagrados (*Jesús Nazareno*).
- Por otro lado, en otras secuencias posteriores de la Danza se puede apreciar, como una dimensión sagrada o “sacralizada” de los actores sociales (en su dimensión personal, pero también social o ritual, derivada de sus cargos y papeles contextuales) es la que permitirá culminar una “interlocución” o “pacto de reciprocidad” con esas entidades sobrenaturales; estas concepciones de la persona, en su dimensión espiritual y social, están en la base de las pautas y la concepción de la interacción, no sólo ritual si no también social, de los zapotecos.
- Los aspectos formales de esta secuencia o evento interactivo destacan por su estricta organización en función de dos equipos. Además de haberse generado un espacio o “escenario” con banco y toldos para la ocasión, los equipos actúan, se organizan y distribuyen como tales y en relación a este espacio. Así, además de organizarse en filas jerarquizadas internamente, en función de la posición relativa de los participantes en el evento global (por ejemplo, 1º de Organizadores, es además del organizador barrial del Carnaval y será Asistente ceremonial de los Viejos) por su grado de involucración (y gasto) en éste, esta posición contextual debe ser conciliada (a veces reivindicada y pugnada, a riesgo de ser eclipsada) por otras posiciones relativas o absolutas, en función de la status, prestigio edad, género, etc. del resto de participantes.
- En esta ocasión, como en otras formales, uno de los equipos, en éste caso el de Organizadores/Visitantes/Receptores, circula (en dirección solar) saludando a los Patrocinadores/Anfitriones que permanecen en su posición.
- Los saludos quitándose el sombrero y con contacto de manos (menos formales que la inclinación de cabeza) indican una gradación semi-formal del evento, en un espacio neutro, como es una esquina cercana a la casa del donador. Por otro lado, la ausencia de un epicentro espacial

(como es, por ejemplo, un altar) confunde momentáneamente la distribución de filas, que después se precisa en relación a la pila de ofrendas y con la ayuda del 2º de Org. que la remarca (6, ver acciones correspondientes a números en la transcripción).

- Este grado de semi-formalidad (o también de impericia protocolaria por parte de los Patrocinadores), se evidencia también en la entrega precipitada de las ofrendas, sin realizar un discurso formalizado, ni siquiera escueto, por parte del Director o un representante de los Donadores. Este lapso y fallo ceremonial será no sólo reparado si no diestramente recuperado y reconducido, por el Director de Organizadores, que se apodera del espacio interlocutorio y del papel de Director, no sólo del equipo, si no de todo el evento y de la secuencia discursiva.

- Desde 7 a 23 se puede identificar una tensión interna y reajuste en la jerarquía del equipo de Organizadores. La función de 2º, 3º, etc. es asistir al Director o 1º, en este caso un Representante más especializado y experimentado, no sólo de este equipo en particular, si no de un contexto barrial y comunitario más amplio. En 12 este Director o Representante solicita asistencia con las pesadas cajas de ofrendas al 3º de Organizadores, que debe reiterar en 15 llamando su atención y, posiblemente, tratando de disuadirle de continuar la enunciación del discurso que, inadecuadamente, ha emprendido en 13. El fallo de 3º es múltiple; no asume su papel de asistente, recibiendo la caja de su superior y cargándola y colocándola en el suelo. Además no respeta los turnos y pausas interlocutorias adecuadas para las jerarquías intragrupalas y la formalidad de la ocasión, llegando a desafiar la autoridad y pericia del 1º. En 22, el 2º de Organizadores, también apercebido de ese error, trata de repararlo o matizarlo, solicitando (con la mirada) la ayuda del 3º. El Director o 1º media entre ambos y, para no enfatizar la desarmonía, coloca él mismo la caja en el suelo, induciendo (suavemente, con un gesto de la mano) al 2º a hacer lo mismo. Cabe señalar y puntualizar que estas entregas suelen establecerse entre los directores y principales miembros de los equipos; cuando las ofrendas son recibidas (y besadas) por los principales receptores, éstos las circulan a sus subalternos (normalmente dispuestos a su izquierda), para que éstos procedan y las pasen del mismo modo a los últimos, que se ocuparán de cargarlas o distribuirlas. El peso de las grandes cajas de cerveza acelera este proceso.

- A continuación y durante una pausa (corte) el Director de Organizadores compele gestualmente a su equipo a reorganizarse y colocarse en la fila enfrentada a la de Patrocinadores/Donadores; una vez dispuestos, inicia, esta vez ya de manera elaborada, un discurso más complejo y apropiado para este contexto, una fiesta que, *aquí y ahora*, “se está celebrando” (utilización del presente progresivo) ya en este episodio (de preparativos barriales) y en esta secuencia, que continuará en la siguiente con un baile ceremonial entre todos los participantes y con la banda. Posiblemente, este discurso (que suele corresponder a los Donadores) puede estar, además de agradeciendo, corrigiendo la intervención de los Donadores, posiblemente demasiado escueta e informal para un contexto festivo como el del Carnaval. El papel y la experiencia ceremonial del 1º de Organizadores le predispone en una presentación no sólo de la secuencia, si no del episodio incluso de todo el ciclo festivo en el que se inserta este intercambio (alude a la dedicación de esta fiesta comunitaria a Jesús Nazareno y a la contribución de los distintos patrocinadores particulares y miembros del barrio). Pero, también, alude repetidamente a uno de los objetivos últimos de esta entrega: su “celebración” en convivencia conjunta. Se agradece el obsequio, pero sobre todo *la presencia, la compañía* o interacción ceremonial mutua, que continuará en las subsiguientes secuencias de brindis y bailes en este contexto barrial.

- Esta extremada conciencia de todas las secuencias y procedimientos (incluyendo los preparativos) de un ciclo ritual y social, así como el valor y ceremoniosidad que se concede a la mayoría de los encuentros e intercambios sociales, permitirán establecer un carácter “meta-interactivo”, a veces dramatizado y ritualizado, a muchos procedimientos sociales de la vida cotidiana de los zapotecos. Esta noción resultará igualmente pertinente a la hora de interpretar otros procedimientos, ya específicamente ceremoniales o rituales, concebidos, a su vez, como un proceso de interlocución (a veces con audiencias sobrenaturales, no por ello menos reales) cuyo

sostenimiento y eficacia comunicativa dependerá, esencialmente, de su corrección formal y de contenido.

- Un ejemplo de esta extremada conciencia en el desarrollo, buen hacer y activación -en distintos niveles de la realidad-, de las prácticas sociales interactivas se puede apreciar en un lapsus formal de esta misma secuencia (31). El 1º de Organizadores se equivoca al mencionar a *Nuestra Madre* (en referencia a la fiesta a otra imagen de la Virgen en la cual también había participado), que rápidamente corrige por *Nuestro Padre Jesús Nazareno* y pierde el hilo (en 35); aún así, el modo en que uno de los Patrocinadores comprueba la presencia de la cámara y, por tanto, el registro del error, advierte sobre la importancia que esta corrección formal tiene en el desarrollo total del evento.

Consideraciones etnográficas a esta metodología de análisis.-

- En definitiva, este tipo de análisis dramático y minucioso de la acción social o ritual, puede evidenciar, entre otros aspectos, una serie de premisas trascendentes para un estudio social y etnográfico de las pautas interactivas, sociales y ceremoniales de los zapotecos. Por ejemplo:

- Existen una serie de asunciones o modelos -no sólo observables, si no enunciados y explicitados por los propios zapotecos- como el de “jerarquía”, basado fundamentalmente en una ordenación en función de edad, género y prestigio (basado, a su vez, en el cumplimiento de cargos rituales y servicios comunitarios) y que están mediados, por ejemplo, por una institución cultural y discursiva elemental, como la del *respeto*. Este *respeto* se traduce en el seguimiento de una serie de pautas gestuales, discursivas e interlocutorias (saludos, utilización de pronombres, pausas, orden interlocutorio, etc.). Ambas premisas o instituciones culturales, “jerarquía” y “respeto” se ven, sin embargo, continuamente desafiadas, por ejemplo, por agentes más jóvenes o que adquieren prestigio, a veces por cauces nuevos o menos convencionales (por ejemplo, el educativo, además del económico, que les permitirá acceder a posiciones de prestigio por vías más rápidas y alternativas a la escalada en los cargos tradicionales). Aún así, este tipo de análisis también muestra como, en función de un dominio o de unas herramientas culturales, como la pericia discursiva y dramática, estos sujetos más experimentados disponen de otros recursos, en gran medida, interactivos y dramáticos, a veces especializados, que les permiten restablecer o pugnar por sus posiciones sociales tradicionales.

- En base a este tipo de análisis de interacciones cotidianas o en contextos formales, se podrían llegar a establecer con mayor certeza y precisión, la preeminencia de una serie de asunciones etnográficas, no sólo fundadas en unas interpretaciones de informantes u observadores locales, si no también de su propia puesta en práctica o acción.

- Por otro lado, estos actos preparatorios de una Danza o ritual colectivo, además de constituir un escenario, en sí mismo, de las prácticas sociales, confronta o verifica algunas de las asunciones sobre estos rituales. Así, sólo en este breve ejemplo o fragmento de interacción se han verificado, con una “puesta en acción” explícita, varias de las interpretaciones propuestas a lo largo de este trabajo, basadas en una interpretación de las Danzas, al igual otros aspectos de la vida social y ritual zapoteca, como actos “meta-interactivos”, es decir, con una conciencia del impacto performativo dentro y fuera del marco de interacción. Así, por ejemplo, se puede afirmar que:

1. Las secuencias “previas” a esta Danza, al igual que cualquier otra puesta en escena danzada o social, son igualmente trascendentes e imprescindibles en la evolución y compleción del ciclo; ahí se hallan también muchas de las implicaciones simbólicas y cosmológicas que se llevan a otros escenarios en los episodios siguientes. Todas y cada una de estas distintas secuencias no hacen si no interrelacionar a todos los participantes y escenarios relevantes en una consecución y consumación total, por lo que la acción no sólo debe ser estudiada en la plaza pública o en las

danzas ante la iglesia, si no en las series de preparativos y cierres, así como en las de los participantes tras bambalinas.

2. Esta articulación o continua interrelación entre tiempos y espacios, evidencia a su vez la profundidad en la concepción zapoteca de las dimensiones menos visibles de los escenarios y personajes; esta premisa debe permear no sólo el análisis de las Danzas (de sus personajes, pero sobre todo de sus “actores” y “patrocinadores”), si no también de una dimensión simbólica, a veces sagrada o espiritual de los individuos que participan, actúan y construyen la puesta en escena de la vida social.

❖ TRASCRIPCIÓN APROXIMADA DE CLIP 2

(ó SECUENCIA I.i.B.: Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores/Patrocinadores Barriales y la Banda de Música) :

todos. Xchan ((saludo al cruzar las manos))

Musico 1: (...) lugar ribes nee (Dios) yebdetu
(dispensen que llegamos) a este lugar donde se encuentran ustedes (con Dios).

Orgs.: tee guc
no hay de que

Orgs1: pues gun yebdetu dispensar
Pues dispensen ustedes

pues sec ni badsh(zh)in-tu lohoh nehehz (...)
pues asi como llegaron (con dios) en la calle/camino

Musico 1: guli na diizh
Es cierto como dice la palabra de usted

xtiozën sa'ah yebdetu (...)
gracias (mutuas) de nosotros a ustedes

Orgs. te guc
no hay de que

Org. 1: igi guli cu yebdetu naa diizh
(con la palabra de dios)

gun toy gran favor
Nos hacen un gran favor

toy mandad ni cayac
Del mandato (la promesa) que se esta haciendo

seec na toy (x:ga'ab) (...)
Asi como es el deseo (según el deseo) ((del patrocinador))

dxyenu cumplir
estamos cumpliendo

toy shigabe (...) ni vidsi
Esto es una idea un deseo (...) de ellos (que llegaron)

gac toy legr cani sani
Vamos a estar alegres (a bailar) según (el deseo de él?)

gu ree per gun guietu toy favor

igi gun gieutu toy gran favor
Que nos hace un gran favor

Músico 1: quitru ximasti
No hay de que (preocuparse)

Musico 2: te gac toy mandad
Para que se cumpla el mandato.

❖ TRASCRIPCIÓN APROXIMADA DE CLIP 3

(ó Secuencia I.ii.A: Intercambio de saludos, ofrendas y discursos entre Organizadores y Patrocinadores, en el interior de la casa del Organizador):

Todos: xtyozën yu/yiebdtu ((saludo colectivo, alzando la mano))
dios con ustedes (rev-formal)

Dons. 1: (...) quitru shimasti
no hay nada más que

cayacru (...) lahnih
se esta celebrando (cumpliendo con) la fiesta

iss con iss
año con año

xte	tu	xtadnu	maestro Jesucristo
<i>del</i>	<i>finado</i>	<i>nuestro padre</i>	<i>maestro Jesucristo</i>

año con año	rac celbrar	lahnih
<i>año con año</i>	<i>se celebra</i>	<i>la fiesta</i>

domialm	xte-(ni)
<i>(del esp. de mi alma</i>	<i>de Él (reverencial)</i>

lannii	basani
<i>la fiesta</i>	<i>que dejaron</i>

mandad	or ree	quitru shimasti
<i>(como mandato)</i>	<i>ahora, en este instante</i>	<i>no-hay-nada-mas-que no hay nada mas</i>

per na,
pero yo,

reti	yuncuendo,	lo mandad, rien cuend tob raté
<i>ellos</i>	<i>recordamos</i>	<i>el mandato, estamos atendiendo un rato</i>
		[
		<i>((Don. 2 muestra botella))</i>

Orgs.: xtyozën yebdetu
gracias a ustedes

Don. 1: quitru shimasti
no hay de que

te par stoub rat ichu'n deenu par mandade'eh
que para otro rato vamos-a-estar para mandaditos (lo que se ofrezca)

Dons: (...) ((tratan de entregar las botellas))

Orgs.1. ((alza y baja la mano varias veces))

pues gun guiebtu dispensar
pues (me) han ustedes de dispensar

ya que una vez que a bac'a' deb
una vez que ya recibieron ellos

(sun been?) zihny (nde'eh) pues
las palmas (sagradas) pues

rcyetlaz en compan xte los demas (de'eh) amig
estoy contento en compañía de los demás queridos amigos

los demas (de'eh) compadre,
los demas queridos compadres

rcyetlaz -nu
que están contentos (cuentan con ellos)

asi que nàa'-ree, en compañía xte
así que yo ahora en compañía de

iraate presensi xte gueibtu
todos (con) la presencia de ustedes

ichunden (chilayanden, shacandia gun) toy mandade
vamos a estar (obedecer) un mandato

gae tu toy gulen to to shiend (zhiny) Dios
(vamos a bailar) se va a realizar un baile con (los viejos y) el hijo de dios

(re guila gu len) te (chionu...)
(vamos a hacer)

toy mandad para medid ni na promes xte shiend Dios cun
un mandato para medir (todo es por) la promesa del hijo de dios (presente)

serii rihush mandad
el mandato es serio

serii na nut riliesnu riniden
es también en serio que vayan ellos allá

toy costumbre y tradicioni
una costumbre y tradición

lainidée chuyenu cumplir per
que se tiene que cumplir

todos. (...)

❖ **PRINCIPALES SECUENCIAS MULTIMODALES DE CLIP 5**

(ó Secuencia II.i.: Intercambio de saludos, discursos, bromas y ofrendas entre los Viejos y las Autoridades, en la Presidencia Municipal):

Descripción multi-modal de las sub-secuencias (ver Anexo 1) :

- A. Entrada, saludo y disposición del Equipo de Viejos en la Presidencia Municipal:
 - Pantomima de la escalera.
 - Circulación (en dirección del reloj) en orden jerárquico y saludo respetuoso de los Viejos (y Representantes Barriales) ante las Autoridades en sus mesas.
 - Disposición del Equipo de Viejos en fila (paralela y encarada a la fila de Autoridades y perpendicular a la Mesa Presidencial). Apilamiento de las ofrendas ante y sobre la Mesa presidencial.
 - B. Discurso de presentación y permiso de los Viejos. Entrega de bromas y ofrendas.
 - C. Bendición de las ofrendas por todos los miembros de los equipos.
 - D. Discurso de petición de permiso y salida:
 - Procesión de salida de los Viejos con Pantomima de bajada en la escalera. Disposición del equipo en su fila de sillas.
 - Procesión de salida de las Autoridades y disposición en su fila de mesas y bancos.
- A. La entrada y el saludo de los viejos, aún siendo humorísticos (pantomima de la escalera), se desarrollan según los máximos parámetros de respeto. Es decir, los Viejos y todo su equipo, que incluye a los Representantes de cada Barrio (patrocinadores y organizadores), se descubren al entrar y circulan, como corresponde a los Donadores/Visitantes de cualquier evento, saludando ante los Funcionarios, que permanecen estáticos, formalmente dispuestos en pie, tras sus mesas de trabajo. El saludo, casi silencioso (*xchan*), sólo con una inclinación de cabeza -sin contacto de manos- sigue el protocolo social adecuado para una actuación en la Presidencia, no desafiado por el contexto teatral. Durante esta sub-secuencia se van apilando las ofrendas, no sólo ante la Mesa presidencial, si no sobre ésta. Se concede, así, a esta Mesa un estatus ceremonial similar al del Altar, enmarcando, a su vez, la figura del Presidente a quien, por extensión, se le estaría otorgando un tratamiento sacralizado (ver foto). A lo largo de esta disposición del equipo y de las ofrendas, los Viejos solicitan el consejo o la aprobación de uno de sus acompañantes (el Organizador Barrial, como 1º del sub-equipo de Representantes Barriales de este equipo de Viejos del día) que actuará como supervisor de los ayudantes y de los procedimientos, es decir, como un “Asistente Ceremonial” de los Viejos a lo largo de toda la ceremonia. Además, los Viejos están destacando la figura de este gestor, no sólo dentro de este contexto teatral (parangonándolo incluso con ellos mismos y dirigiéndose a él como *Gul Roberto*), si no también dentro de un contexto social más amplio, reconociéndolo como servidor barrial y hombre autorizado, experimentado en protocolo. Esta distinción, como otras que se dirigirán a las Autoridades son muestra de la continua intersección entre lo social y teatral.
- B-C. Tras colocar las ofrendas y generar expectativa con una pausa, el Gul 1 inicia (según le corresponde jerárquica y protocolariamente como Visitante/ Donador) su discurso de presentación, que prosiguen sus acompañantes en clave humorística; el Presidente asiente o responde brevemente. A continuación los Viejos proceden con una enumeración, exhibición y entrega de algunas ofrendas, intercalando con las primeras bromas. El presidente agradece e interviene, a su vez, si no en clave humorística, si dentro de un marco compartido de ficción. Después, siguiendo el orden protocolario habitual, los Viejos (como Donadores) inician la secuencia de bendiciones individuales de las ofrendas y de todos los participantes, seguidos por todos los miembros de su Equipo (que incluye a los Representantes Barriales) y después por todos los Funcionarios. Todos respetan un orden

jerárquico intra-grupal⁴; cada participante, va pasando individualmente ante la fila de ofrendas, que bendice y ofrece a todos los presentes. Las bendiciones, aunque culminadas con relativa formalidad por los Viejos, dan pie a nuevas bromas y trasgresiones (se puede considerar, incluso, una pantomima reiterada); los Viejos confunden los términos o pierden el hilo durante su enunciación, aunque culminan correctamente la jaculatoria. Por otro lado, el Asistente barrial o representante ceremonial de los Viejos de esta sección (en este caso, 1º del sub-equipo de Organizadores) elabora su bendición con algunas frases breves, de reconocimiento (personal y social, como representante barrial) a las Autoridades. En el apartado de “Normas” (del Anexo 1) -y en los comentarios que siguen a continuación-, se especifica el grado de acatamiento de éstas, pero también la tensión dramática a la que las someten los cuatro Viejos (no tanto los Representantes Barriales), en esta secuencia y, sobre todo, en las siguientes.

- D. Concluyendo este episodio, y siguiendo el procedimiento protocolario, los Viejos solicitan nuevamente el permiso del Presidente y la compañía de todos para proseguir con el siguiente acto en la plaza pública. El Presidente acepta y llama a los Topiles para que se hagan cargo de las ofrendas recibidas, trasportándolas a la plaza. El equipo de Viejos inicia su salida a la Plaza; los Gules protagonistas, seguidos de los Representantes Barriales, desgranar una nueva pantomima en el descenso de las escaleras, antes de dirigirse a su nueva posición en la esquina S-E de la plaza. Los Representantes Barriales ocupan los bancos del lado este de la plaza; ahí esperan, en pie, el descenso de las Autoridades. Los funcionarios descienden en fila y orden jerárquico y ocupan su posición en bancos sobre el lado sur de la plaza y tras largas mesas con las ofrendas.

Otras normas y tensiones teatrales de esta secuencia (ver también en Anexo 1):

- Las visitas al municipio tienen un carácter íntimo o privado; de hecho sólo acceden al interior los miembros principales de cada equipo, es decir los Gules y los Representantes del Barrio. Esta privacidad, sin embargo, no es estricta, porque se deja la puerta abierta a algunos oyentes secundarios
- Aún sosteniendo un papel teatral -los Gules hablan y se mueven como unos achacosos viejos y las Ros como efusivas mujeres- el equipo mantiene el protocolo en los saludos (escuetos, respetuosos, posicionándose por filas) e, inicialmente, en los discursos, respetando pausas y turnos interlocutorios. Aún así, al cabo de unas pocas frases del Gul 1, la Ros 1 comienza a solaparse de manera inapropiada para el ritmo protocolario y respecto a una especial exigencia de contención discursiva, exacerbada para las “mujeres” y en contextos públicos. A partir de aquí los cuatro Viejos se solapan en sus discursos, sin respetar las pausas, el turno y el tono apropiados, no sólo en coordinación con su propio equipo, si no también con el contrario. Las trasgresiones formales en su discurso (por ejemplo, en ese acaparamiento y solapamiento de los turnos, la rapidez del ritmo o los tonos, demasiado enfáticos en los Viejos y agudos en las Ros), van aumentando, a lo largo del episodio y siguientes actos; pero también en su contenido. Aunque los discursos de dispensa, saludo y presentación del motivo de su visita es no sólo adecuado si no formal, los Viejos comienzan a desarrollarlos en exceso y a dirigirse al Presidente con temas poco relevantes (extra-oficiales, privados, domésticos, i.e. *sus toros*) o por su diminutivo, en un exceso de familiaridad para el contexto político del municipio. Asimismo, además de algunas bromas, las risas agudas y ululantes de las Ros resultan inapropiadas para la forma, además de para el contenido, de un género discursivo normativo que ha de ser *suave* y pertinente para el contexto y los objetivos del intercambio o evento discursivo. El énfasis con el que los Viejos enumeran y señalan las ofrendas tampoco se

⁴ de carácter social, salvo en un aspecto subversivo o de licencia teatral excepcional, porque cada Ros sigue a cada Gul, en vez de bendecir detrás de todos los varones de su equipo.

corresponde con el estilo pausado, velado, casi elusivo de ofrendar -siempre basado en un pacto, explícito o implícito, de reciprocidad- con el que habitualmente se entregan.

- Además de algunos desafíos -aún leves- a la corrección formal y de contenido en el protocolo social, los Viejos avanzan gradualmente en el apuntalamiento y afirmación de la clave humorística o marco de interpretación de “ficción”. Además de algunas bromas, todavía poco *pesadas*, como las dirigidas al Presidente (algunas alusiones obscenas o irreverentes, pero generales, aún no individualizadas) la pantomima de las bendiciones, con su trasgresión casi sacrílega, establece o afirma, ya de manera definitiva, esa clave o marco de humor y ficción en las que se funda todo este acto y el resto de la Danza; aún así, resulta significativo que los Viejos, finalmente, logran recordar y enunciar con reverencia y cortesía la bendición de los objetos y participantes, como legítimos depositarios del orden moral y social. Por otro lado, a pesar de la subversión de los Viejos, la presencia “social” de los Representantes Barriales (y la ayuda, con cierto protagonismo, del Asistente ceremonial) verifica ulteriormente su autoridad “teatral” desde un plano social.
- A pesar de la afirmación o tensión de las normas precedentes, unas convencionales y otras particulares de este evento, gran parte de la actuación de los Viejos y, sobre todo de sus acompañantes, los Representantes Barriales, se caracteriza no sólo por un escrupuloso seguimiento de los ciclos, las secuencias y las pautas formales, si no por un énfasis, elaboración o “teatralización” de cada uno de ellos, que afirman su importancia global dentro de la cultura local. Solamente los Viejos, trasgreden esas pautas formales y siempre de manera sutil, ambigua -en tanto que acorde a un papel ritual e interactivamente aceptado, concebible, por todos⁵-, evitando así una caída o “derrumbamiento” (en términos de Goffman, 1974) total de la comunicación, permitiendo la interlocución y, por tanto, la continuación del evento.

Sólo los Viejos, amparados en su fachada o papel (además de en su anonimato), sí llegan a transgredir e invertir, en modos más contundentes, el contenido, además de la forma, socialmente apropiados de esas secuencias. Aún con todo, el evento se basa, pues, no sólo en una trasgresión, si no también en un sostenimiento de las normas (teatrales y sociales).

- Así pues, la continuación del evento es posible gracias a una común aceptación de la propia “teatralidad” (y también de su “sacralidad”) como una “norma” esencial de este evento en particular y del género de *palabras santas*, de *cariño* o de *consejo* en general; pero más aún en esta particular versión, más bien una “inversión”, de los Viejos.

Un desafío por parte de los Funcionarios a esta autoridad dramática o ritual encarnada en los Viejos (por ejemplo, rechazando su presencia o las bromas, o simplemente no cooperando en su desarrollo), si resultaría, en cambio, en una gran disrupción de nivel político y social, además de ritual, como en los años en que *no salieron los viejos*.

Así, esta “subversión” de los Viejos, se constituye, también, como una de las principales “normas” de este evento y de los siguientes, así como en otras secuencias del género carnavalesco que se ha venido analizando. Asimismo, aún en su trasgresión, la “clave humorística y teatral” del evento, se constituirá como una “norma” que es acatada y apenas desafiada por todos sus participantes.

⁵ La trasgresión de los Viejos, a diferencia, por ejemplo, de los Diablos de Pastorela, es más sutil porque se basa en unas actuaciones más plausibles o menos deformadas, que se encuentran con más frecuencia en sujetos o situaciones de la vida cotidiana. Aún así, la subversión de los Diablos, aunque exagerada, tiene también el objetivo explícito de caricaturizar, además de reflejar, comportamientos o facetas anti-sociales pero humanas.

Cabe señalar también que la “sacralidad” inherente a esa “teatralidad humorística e invertida” está asociada a unos Viejos, no tanto como unos “ancianos” de la comunidad, si no con unos “ancestros” o difuntos, supervisores pero también desordenadores; como se ha venido comentado, estos personajes están especialmente vinculados, en toda la mitología local, con un mundo de extrañeza e inversión, de decadencia pero también de riqueza. Esta capacidad de desorden contrasta especialmente con la particular búsqueda de orden y armonía social que los zapotecos persiguen, de manera culturalmente formalizada, desde en los actos más rutinarios hasta en los más trascendentes, desde la compostura personal a la ordenación ceremonial anual. Aún en su versión más chusca e irreverente, los Viejos, despliegan uno de los principales objetivos de este género de “consejos” o palabras “constructivas”, “activadoras” o “fertilizadoras” de unos ancestros o *gente antigua*: el de generar orden a través de la crítica e, incluso, del desorden; o bien, formalizar dentro de la vida cotidiana, esa parcela de desorden.

Apéndice Fotográfico:
Calenda y celebración translocal. De una comunidad del Valle de Tlacolula a una iglesia en Santa Mónica, Los Ángeles.



Foto 1 y 2. Desfile de Calenda con marmotas y jóvenes vistiendo el traje regional



Foto 3. El santo es sacado en procesión e incorporado a esta Calenda. En estos contextos translocales se sintetizan episodios y escenarios de las celebraciones de origen.



Foto 4 y 5. Jarabe de las jóvenes, bailado en filas paralelas, cargando las canastas adornadas. Al tiempo que se baila el torito y las marmotas (otra síntesis de episodios y cierta relajación formal).



Foto 6-10. Baile del torito, traspaso de las marmotas e intercambios de ofrendas. Estas actividades se segmentan por géneros y se organizan según esquemas y jerarquías similares a las de la comunidad de origen



Foto 11 y 12. Entre el público abundan las cámaras de fotos y video.

PARTE VI. CONCLUSIONES

Capítulo 10

Las danzas y otros ámbitos de interacción social y con lo sobrenatural.

Como se ha podido apreciar a lo largo de la presentación de las Danzas, éstas no sólo son representaciones de otros mundos o realidades, históricas o mitológicas y, sobre todo, anímicas o espirituales; sino que son también presentaciones o activaciones de la vida cotidiana y de una realidad presente. Además de las Danzas, la vida cotidiana también se concibe de igual modo, perennemente intervenida por fuerzas y personajes de distinta índole, moral y física.

Las Danzas proporcionan algunas pistas o indicios sobre cómo se conciben esas fuerzas y entidades de mundos opacos. Otras representaciones o construcciones culturales como la narrativa, en sus distintos géneros, o algunos procedimientos rituales, han aportado ulteriores datos y pruebas para las interpretaciones que se han propuesto en las Danzas, para las acciones que se desarrollan en ellas y el tipo de “personajes”, incluso de “personas”, en sus roles sociales, que las protagonizan.

Asimismo se deben comentar ulteriormente, algunas más de las muchas conexiones que las danzas tienen con las actuaciones y puestas en escena de la vida social y ritual y viceversa. Pero, sobre todo, las danzas, en conjunción con la narrativa y con otras puestas en acción, sociales o rituales, pueden desvelar nuevos aspectos sobre unas concepciones locales de persona. De hecho, la variedad de los “personajes” en estas danzas se correspondería con la particular transformabilidad (incluso dispersión, o más bien integración en otras entidades y realidades) que los zapotecos proyectan en la persona.

En la Introducción ya se comentaron algunas nociones y distinciones locales a cerca de las clases de “gente” (*benne'*, en la sierra) que incluye, por ejemplo, a los zapotecos o *gente del lugar* (*benne' gwlazh*) o a los fuereños (*benne' zitē'*); pero también a unos ancestros o *gentiles* (*benne' golhazh*) y a gentes no sólo de otras eras, también de distintas razas o reinos, como los negros, los judíos, los catrines o los *benne' gwzha'* (rayos, animales, brujos, etc.). Si bien esta concepción de “gente” es más amplia que la occidental (quizá también más inclusiva que la de otros grupos indígenas respecto a los fuereños), alberga otras distinciones apreciables, por ejemplo, en una delimitación de los *cristianos* o, como ya se ha apuntado, en su sistema pronominal¹. Esta diferenciación de la persona “cristiana”

¹ Recordar el uso de pronombres o tratamientos de respeto sólo para zapotecos, incluso de una única región o comunidad, así como de reverenciales no sólo para entidades sobrenaturales, sino también para ciertos

es cultural y, en cierto modo étnica; pero, más que moral o basada en una moralidad absoluta, esta noción se basa en una constitución física del cuerpo, en concreto de un “cuerpo cristiano”.

Así, un concepto de “persona” se podría llegar a acotar o circunscribir en aquellos que son física y, por tanto, moralmente más semejantes a uno; en aquellos que, fortalecidos en el cristianismo -un conjunto de prácticas culturales y corporales-, comparten una similar presencia y conducta, con menos márgenes de ambigüedad en su actuación; y, probablemente, entonces también, un mismo tipo de alma o espíritu, relativamente estable o no-transformable.

En este sentido, y en un modo a desarrollar, los zapotecos podrían asemejarse -aunque también con matices- a los mayas yucatecos, sobre quienes Gutiérrez Estévez (2000:91) sugiere:

“La sustancia ética, aquello que el individuo ha de modelar y atender para su dicha, no es el alma sino el cuerpo. Cuidando la expresión del cuerpo, atendiendo a las exigencias de la cortesía, el respeto y la conducta debida, el cuerpo permanece sano y el alma fuerte. En este aspecto, las creencias actuales parecen muy semejantes a las de la época prehispánica, antes de la cristianización. El estado del alma no se manifiesta a través de lo que uno hace y dice, sino que es consecuencia de la conducta; es decir, la conducta no es la manifestación externa del alma, sino la causa de ella. Es la conducta del hombre, el conjunto de sus relaciones, lo que produce, en primera instancia, el estado del cuerpo, y luego, por ende, y a su través, el estado del alma.”

Como se va precisar también para los zapotecos la conducta -y sobre todo ciertas conductas-, son las que constituyen y construyen un tipo “cuerpo” y, por consecuencia, un tipo de “alma”, también por su apariencia y actuaciones. Aún así, algunas conductas son -y no es poco- uno de los escasos mecanismos paliativos de las inercias, pocos controlables, de unas esencias personales o configuraciones anímicas; éstas son, de hecho, poco moldeables (quizá sólo algo más manipulables) en ámbitos espirituales de la realidad y, en una mayor medida, durante la vida social.

Los distintos tipos de “gentes”, aunque derivarán pues de esas diferentes esencias, se establecen, sobre todo, a partir de sus conductas sociales o actuaciones en vigilia, que son las más determinantes a la hora de establecer o distinguir a seres, no sólo por sus “espíritus”, sino sobre todo por sus presentaciones y “corporalidades”, que se pueden revelar como “alienadas”, además de mudables.

Se apreciará, pues, una flexibilidad en el concepto zapoteco de “gente”, también en el de “persona”, aunque éste está más acotado (moral, cultural y corporalmente) por un “cristianismo”: un tipo de conducta y una compactación o ausencia de “transformabilidad” que atañe al alma pero, sobre todo, limita al cuerpo, a su presentación y emanación. Esa flexibilidad o ambigüedad en las categorías de “gente”, así como una definición más concreta de “persona”, se apreciará -además de en la cotidianeidad- en los personajes y bandos, no sólo de cada danza, sino en los repertorios locales, en sus contrastes, mutuas caracterizaciones y re-creaciones.

personajes sociales sacralizados (mayordomos y patrocinadores, pero también los más viejos y niños maltratados o desventurados); ver Munro, 2004:14.

De igual modo, estas representaciones se verían confirmadas en la narrativa y en otros discursos o concepciones sobre la “persona”, desplegadas o emanadas, a su vez, en su presentación social y ritual de la vida cotidiana, así como en las consecuencias de sus actos en múltiples niveles.

La interacción social y con lo sobrenatural como meta-interacción.-

Las danzas se pueden considerar pautas o patrones formalizados de interacción con lo sobrenatural. Tienen además un carácter “meta-interactivo”: son y representan una esencia de la interacción que acontece entre actores sociales y de éstos con otros interlocutores sobrenaturales. Estas interacciones se establece de manera consciente o intencional; pero a veces también involuntariamente, o como consecuencia de distintos efectos, en redes complejas de acciones o sus emanaciones.

Para comprender el contenido y significado de las danzas se debe, entonces, contemplar, siquiera de manera prospectiva, una formalización en esas pautas de acción social y ritual en la vida cotidiana. Aunque éstas requerirían de una ulterior investigación, se comentará algunos aspectos en los siguientes ámbitos:

- 1) La configuración de la “persona”; su presentación y compostura y una serie de protocolos “privados” (incluso de relaciones “con uno mismo”).
- 2) Las relaciones en contextos privados y cotidianos, como las relaciones conyugales o familiares; éstas serán sólo apuntadas y merecerían de un ulterior estudio.
- 3) Las relaciones interfamiliares, intra e intercomunitarias en distintos grados de formalidad. Éstas se podrían analizar a partir de la figura mediadora o conductora del *huehuete* o experto en protocolo, preeminente en este tipo de relaciones y comunidades; o, cómo se ha ejemplificado en el Carnaval del Valle, en un conjunto de acciones sociales y rituales, entrelazadas y mutuamente constitutivas (más aún en evento dramatizado y “total” como es el caso de esa exacerbada dramatización social y ritual).
- 4) Otros procedimientos rituales, al margen de las danzas, igualmente interpretados como relaciones “interactivas” con lo sobrenatural. Éste ámbito es muy extenso y requeriría, al igual que sus agentes (adivinos, sanadores, etc.) de un estudio propio. Aún así, se comentarán algunos de esos intercambios en sus aspectos dramáticos -especialmente durante los sueños y en algunas ofrendas- que, como en las danzas, exigen de una particular “teatralización” para generar la adecuada “impresión”, y una respuesta consecuente “en” o “desde” lo sobrenatural. (Ver epígrafe 2 de este capítulo)

Aunque aquí sólo se presentarán unos aspectos generales (sobre todo del primer ámbito y del cuarto), su análisis en detalle podría contribuir en una ulterior comprensión de las danzas zapotecas, pero también de unas pautas sociales y culturales recurrentes en éste y otros grupos indígenas mesoamericanos. Aunque cada comunidad tiene rasgos diferenciados, este tipo de análisis permitirá esbozar unos patrones zapotecos relativamente

constantes, sobre los que continuar estudiando particularidades culturales y su negociación con otras concepciones de la persona de contextos sociales e interculturales muy diversos.

El simple hecho de definir o establecer diferencias, desde unos parámetros locales, entre lo formal y lo espontáneo, lo ceremonial y lo cotidiano, así como entre unos interlocutores sobrenaturales o “espirituales” -no por ello menos activos o reales- puede ofrecer nuevas interpretaciones para diversos datos etnográficos, entre ellos las propias danzas, desde una perspectiva interactiva y, sobre todo, performativa, antes no contemplada. De hecho, la tradición teórica de análisis de la interacción (o incluso de la conversación) podrían resultar productivas no sólo en un ámbito social, sino en uno ritual, que es además, en el caso zapoteco, particularmente dramatizado.

Los zapotecos, podrían considerarse unos teóricos (incluso un teóricos-prácticos) de la interacción, la analizan y ponen en acción, no sólo en sus dramatizaciones rituales sino incluso en una formalización de la vida social; sería en el ritual y en esa ceremoniosidad social dónde desplegarían su mayor control. Todo el énfasis dramático que un actor, por ejemplo mediterráneo, ejercería en su vida social, el zapoteco lo ejerce, además y especialmente, en el ritual, que incluye ese ceremonial social.

Los zapotecos, como otros grupos amerindios y de culturas esencialmente orales, dedican, de entre todas las conductas, un especial control y atención al habla, y a las consecuencias de su intercambio que trascienden lo inmediato. Del manera similar, muchas presencias o acciones, no estrictamente discursivas o verbales, son igualmente interpretadas o interpretables como “mensajes”. Las ideologías zapotecas a cerca del habla y de la comunicación interpersonal resultarán en una extremada sistematización o ritualización de la acción social, fruto de su continua observación y auto-referencia, casi de estilo “etnometodológico”.

Esta habilidad cultural, en la que además se especializan ciertos agentes, se puede apreciar de manera particular en las formas y el contenido del ceremonial y de la interacción social más formalizada; pero incluso en la interacción cotidiana, con el constante objetivo de controlar, o al menos prever, las consecuencias esencialmente del habla, pero también de otras acciones dramáticas, en distintos niveles de realidad, incluyendo uno “espiritual”. Ya sean pequeñas acciones cotidianas o grandes eventos ceremoniales, todos causan una “impresión” en esos niveles que revierten, a su vez, ineludiblemente, en la vida diaria.

Asimismo, nociones zapotecas de la persona, su capacidad para actuar e interactuar en distintas dimensiones de la realidad (como se sugirió en el Cap.2, ver también siguiente epígrafe), además de un concepto de “destino”, son también factores que deben ser considerados en una definición de los contextos o situaciones interactivas.

En líneas generales, los patrones zapotecos de **actuación social** –reflejados a su vez en las danzas y otras dramatizaciones-, se caracterizan por un énfasis o búsqueda deliberada de un orden, acotación y organización formal en toda secuencia interactiva, y por una contención expresiva predominante en toda presentación pública o privada, ya sea cotidiana o ceremonial, individual o colectiva.

Este control que se ejerce, primeramente, sobre la persona y su comparecencia (por las implicaciones en su constitución moral arriba mencionada y a desarrollar), se hace extensivo a una restricción y acotamiento, mediante códigos escrupulosos de decoro y protocolo, a los lugares y ocasiones considerados apropiados para la interacción social. Esta interrelación social es entendida como necesaria e ineludible, pero siempre como potencialmente peligrosa. Toda acción e interacción humana, por mínima o banal que parezca, se considera trascendente y está en directa conexión con una ordenación más amplia pero opaca del mundo y sus entidades.

Además de dictada por una estricta agenda ceremonial, la vida cotidiana en estas comunidades es referida y representada por sus actores como especialmente ordenada y circunspecta, obviando pleitos reincidentes o tensiones intestinas².

Del mismo modo que hablar de orden genera ese orden en lo social, representar el orden, por ejemplo, en las coreografías danzadas, tendrá similares consecuencias en una dimensión más amplia de la realidad, espiritual o incluso cósmica. Aún así, además de las incuestionables rupturas y trasgresiones que continuamente amenazan todo orden comunitario, éste es puntualmente revertido en ciertas fiestas y dramatizaciones, no sólo carnavales, así como en otros procedimientos rituales.

Este “desorden” explícita o dramáticamente provocado requerirá de una ulterior especulación. Éste no se presentará, únicamente, como un método aleccionador, ni siquiera para conjurarlo o desterrarlo (como en algunas escenificaciones mediterráneas similares) sino, sobre todo, de activarlo. El desorden se considera ineludible, incluso constituyente y sostenedor de un orden cósmico, además de germinador; y, aunque peligroso, el ritual permitirá integrarlo de una manera relativamente controlada.

Las actuaciones privadas e individuales, incluso las más evanescentes por íntimas o rutinarias, están sometidas a un miramiento similar al del orden social, al formar parte, de igual modo, del mismo engranaje cósmico u orden superior. Existe una constante toma de conciencia sobre el individuo, en referencia no sólo a su actuación e interacción social, sino también en referencia a la omnipresencia de un público o “audiencia sobrenatural”. Continuamente se recuerdan las múltiples consecuencias que toda acción natural y sobre todo, cultural, tiene sobre otras; *así como estamos platicamos la madre tierra nos observa*.

Una cadena de acciones y efectos, que enlaza diferentes dimensiones de la realidad, se hará especialmente patente y adversa ante una falta de control o corrección en cualquiera de sus eslabones. Así, la contención en la expresión corporal y discursiva será la pauta predominante en la presentación del individuo y en su capacidad de interacción en muy distintos ámbitos de la realidad. Esta búsqueda de armonía es de orden estético o formal, pero también moral y físico, como se evidenciará, particularmente, en su ruptura o derrumbamiento.

Es en este sentido que se deberá interpretar también la impostura e incontinencia gestual y verbal de algunos personajes o cómicos -Argelino y Jergón, los Diablos de Pastorela,

² Según se puede apreciar en etnografías de la región y como ya se ha comentado, las definiciones y descripciones que los zapotecos hacen de sus propios pueblos siempre inciden, de manera constante y preeminente, en su unidad y armonía social. Este orden se enfatiza por un caos, igualmente estereotipado, que se atribuye a poblaciones vecinas, más si son étnica y lingüísticamente diversas.

incluso los Gules- como agentes corruptores en lo moral y en lo físico; y por las implicaciones o consecuencias de sus actos, no sólo en un plano dramático o de ficción.

Por el contrario, este control y contención, además de sobre el individuo, se ejerce en la consecución de un equilibrio o complementariedad entre “equipos” participantes en toda interacción social o ritual, al igual que entre los “bandos” de las danzas.

Además de como “control”, esta contención podría interpretarse asimismo como una tendencia a la minimización de distintos tipos de impacto o “impresiones”, esencialmente encaminada a evitar tensiones o conflictos. Esto daría lugar, a su vez, a una invisibilización de muchas acciones e incluso presencias, que se puede verificar en una ausencia recurrente de exhibicionismo en la vida cotidiana, invertida de manera ritualizada en ciertos eventos públicos y, en concreto, en las danzas.

Otros ejemplos de esta contención y minimización de las presencias o las interacciones se podría analizar ulteriormente en los saludos y encuentros, por ejemplo callejeros, que se suelen intercambiar de manera breve, queda y oblicua. A veces sólo se farfullan, sin cruzar miradas, sobre todo, cuando no exigen de un especial intercambio de información o reconocimiento social (i.e. ante un padrino, funcionario, etc.). Las visitas entre vecinos también se restringen a lo estrictamente necesario y se estructuran en unas pautas y espacios muy formalizadas, según se ha visto en el capítulo anterior sobre el Carnaval (ver preparativos). Los frecuentes conflictos que surgen en molinos, pozos o tiendas, dónde además se vende licor, y otros lugares habituales de plática, se consideran una prueba de la necesidad de acotar, incluso limitar, la interacción.

Incluso las fiestas y celebraciones, a pesar de su excepcional alteración del orden habitual - a veces incluso con una subversión explícita o por la “intensificación” de la actividad social-, se desarrollan siempre dentro de un esquema formalizado. Estas pautas, si bien no eliminan el desorden -o incluso lo fomentan-, pueden acotarlo o también desviarlo a otros ámbitos o escenarios, sobre todo cuando son ritualizados o extremadamente dramatizados (otra forma de control o estipulación), como ocurre en el caso del Carnaval o también en algunas secuencias de la Pastorela. Esta dramatización, más que otra forma de control, sería de fomento productivo o estipulado del desorden.

Estas observancias se pueden hacer extensivas a la escena natural donde toda interacción con el paisaje (la siembra, la caza, una excavación), también ciertos modos de hablar, caminar o de la actividad corporal, pueden constituir, según el modo o contexto (es decir, la posición en las causas, efectos y participantes en la cadena de interacción con lo sobrenatural), una agresión, por ejemplo a la tierra y a sus moradores.

“Lo teatral” o una teatralidad occidental, en la que se basan algunos aspectos de las danzas o sus parlamentos, se caracterizaría por una concentración de la acción, en escenarios y para públicos específicos; y por una exageración o “recargamiento de sentido” de esa acción, a través de una profusión de gestos, discursos y otros mensajes o símbolos que la convierten en algo más “susceptible de ser visto” o contemplado (como se aprecia en la propia etimología de “theatron”, diferente del sentido que tendría para los zapotecos, como algo susceptible de ser “utilizado”).

Este estilo y concepción han sido estrictamente asimilados por los zapotecos en las danzas; pero también en cierta profusión o recargamiento de significado en la activación de una serie de “gestos” cotidianos que se describirán como “piadosos” (aunque persiguen un orden corporal, estético y moral algo diferente al que se les otorgaría en un sentido católico más convencional).

Por otro lado, una “teatralidad zapoteca” se podría considerar de carácter más constante y cotidiano, precisamente por esa omnipresencia interactiva (no sólo omnisciente e inescrutable del catolicismo más ortodoxo) de su audiencia sobrenatural. Esta teatralidad tendría, además, otro estilo, más refrenado, “vaciado” o circunspecto y perseguiría lo contrario, una contención y acotamiento expresivo; un control más que de las emociones de las consecuencias de su manifestación, por las implicaciones inmediatas y recíprocas de toda acción en diversas dimensiones de la realidad.

Ya sean pequeños gestos cotidianos privados o multitudinarias puestas en escena, estos actos destacarán especialmente dentro de esa dinámica generalizada de contención, incluso “invisibilización”, de la acción humana y de su potencial desordenador.

Aún con todo, y a pesar de estas pautas y dinámicas de contención, el caos, el desorden y su activación dramática en un ámbito ritual, que culmina en el sacrificio (por ejemplo, en un ámbito simbólico relacionado con la muerte de Cristo, o de los héroes de las danzas), se considerarán igualmente necesarios en un equilibrio del mundo y su continuidad.

Entre una serie de acciones o “gestos piadosos”, específicamente teatralizados a comentar, destacarán las propias danzas, en composiciones y juegos de reflejos siempre más complejos y colectivos. Las danzas, aún más recargadas y extrañadas que esos protocolos o gestos privados, recrean igualmente las pautas dramáticas que rigen la vida social pero, sobre todo, sus distintos niveles (y estilos) de interacción con lo sobrenatural. Asimismo serán ilustrativos de unos antagonismos y tensiones internos de la persona y determinantes en una construcción de la identidad.

A primera vista, la vida cotidiana de los zapotecos se diferenciará de los periodos, escenarios y actuaciones ceremoniales. Sin embargo se deberían desentrañar y matizar unas diferencias culturales en el acotamiento de estos contextos y del tránsito entre ellos. Se revelará como muchas actuaciones cotidianas zapotecas –incluida una individual o dirigida hacia la propia persona-, está también extremadamente ritualizada y se refiere, de manera casi constante o continuada, a un sostén del orden sobrenatural incluso cósmico, además del comunitario o social. Por esto, sus rupturas o sus recargamientos -como las danzas- deberán ser enmarcadas también en unas consecuencias más amplias.

Es decir, la elaboración dramática en una gran parte de la presentación personal y la actuación social de los zapotecos convierten su interacción (incluso una personal o con “uno mismo”) en una meta-interacción, concebida, moldeada y auto-referenciada en función de su capacidad de injerencia en múltiples planos de la realidad. Asimismo, la actuación ritual o interacción específica con lo sobrenatural, con una mayor exacerbación aún de ese carácter dramático y meta-interactivo, incide y recrea especialmente las propias relaciones sociales, en sus órdenes y desordenes, como se ha podido apreciar en las danzas.

Una ulterior comparación y definición de la interacción social y con lo sobrenatural, bajo esta perspectiva, evidenciaría una permeabilidad entre la vida cotidiana y el ritual, cuando no una mutua reflexión. Esto se puede apreciar no sólo en la particular ceremoniosidad de la vida social sino, por ejemplo, y como ya se ha señalado, en la emulación dramática, a veces invertida, de la interacción social durante muchas de las secuencias rituales, como en los carnavales; y, sobre todo, en una concepción de las danzas como representaciones, en su corrección e incorrección, de una interacción social que es, además de con lo sobrenatural, meta-interactiva y con implicaciones más allá de lo social.

1. La presentación y compostura de la persona.

El sostenimiento del orden comunitario, que se correspondería con uno cósmico, dependen, a su vez, de un equilibrio que comienza en el individuo, en un nivel abstracto o simbólico, pero sobre todo físico y concreto.

En este nivel más básico e individual, los zapotecos, extreman el cuidado de su apariencia y presentación pública, en la composición y puesta en acción de la persona

De modo similar a cómo ha observado Pitarch en el caso tzeltal (2002), los zapotecos persiguen la expresión y emanación de una armonía y equilibrio personal que se refleja, especialmente, en los gestos, la indumentaria y, sobre todo, el habla.

Este equilibrio se basaría, a su vez, en una gradación de los extremos o contrastes interpersonales. Aunque existe, como se aprecia en la etnografía mesoamericana, una penetrante atención a las diferencias individuales (véase el uso de apodos o, por ejemplo, en el caso zapoteco, la reticencia al uso del mismo nombre propio en distintas generaciones de una familia), estas convenciones fomentarían una uniformización, por ejemplo, en el vestido, como detalla ese investigador. O priman, por su superioridad moral, una adscripción a normas discursivas frente a la originalidad o la espontaneidad en el habla, que se podría apreciar también en las pautas de interacción y su dramatización. Las mismas danzas serían, a su vez, una reiteración y estabilización de movimientos y coreografías fijas; otra clase de mensajes, géneros y procedimientos comunicativos estereotipados.

Dada la estabilidad y regularidad en estas pautas personales e interactivas, cualquier variación o innovación resultará particularmente significativa, al igual que la articulación o dramatización de sus contrastes, que se despliegan en algunos márgenes y disrupciones de la vida social o su orden; y, de manera formal en las danzas, no sólo en las más cómicas o parodiadas.

De igual manera a como precisa Pitarch para los tzeltales, diversos aspectos de la compostura corporal zapoteca “debe transmitir serenidad y dominio de sí, orden y medida”. El habla y el vestido deben igualmente sujetarse a la norma y reflejar, según expresa este autor, el “orden social” (2002:144):

“Pero es un orden no explícito sino tácito, sobrentendido. Es una forma de ‘etiqueta’ que invierte un enorme esfuerzo en procurar que los rasgos individualizantes sean suprimidos, allí hasta donde sea posible, en beneficio del papel social de la persona”.³

Es esta “etiqueta” o protocolo, en un nivel individual y social, lo que constituirá, a su vez, uno de los pilares en la construcción física, y por tanto moral, de la persona zapoteca, y en

³ Estos “papeles sociales” pueden aparecer, sin embargo, particularmente jerarquizados en estas comunidades zapotecas; los cargos, las mayordomías o la propia participación en las danzas, sobre todo en los roles protagonistas/patrocinadores, descubren, paradójicamente, unos márgenes amplios de diferenciación individual en estas organizaciones supuestamente igualitarias. Y más en el caso zapoteco, dónde la educación, las transformaciones económicas o la migración han introducido importantes gradaciones y contrastes en los parámetros habituales de prestigio según edad, género e incluso clase. Éstas últimas diferencias, con todo, se siguen exteriorizando, principalmente en forma de contribuciones económicas o servicios al pueblo, más que en mecanismos o factores de distinción privada

particular de su cuerpo. Y es en relación a esta constitución cultural del cuerpo que se debe prestar una especial atención a las danzas. En muchos contextos indígenas, el cuerpo, como enfatiza Pitarch en el caso tzeltal, “no nace, se hace”. El cuerpo zapoteco se forjaría también, precisamente a través de ese conjunto de pautas, casi de “ejercitación” (entre los que destacaría, por ejemplo, la alimentación o las propias danzas); un proceso en el que, de manera similar a como sugiere este autor, “la formación física y la cultural son una misma cosa, aquí no cabe hacer la distinción” (2002:145).

Este proceso de constitución, incluso de construcción o fortalecimiento del cuerpo, por ejemplo a través del entrenamiento coreográfico y marcial las danzas, se debe comparar con el de la configuración de otras facetas de la persona. Los zapotecos, por ejemplo -y quizá a diferencia de ese grupo tzeltal-, han integrado algunas nociones cristianas respecto al “alma”, como es cierta capacidad para controlarla o moldearla; más bien, para fijarla o estabilizarla, lo que evitaría (aunque no con mucho convencimiento) su desdoblamiento o mutabilidad en entidades naturales. Aún así, estas nociones católicas son intermitentes y este alma compartiría con las de esos mayas, por ejemplo, un carácter ineludible o “dado”, asignado desde el nacimiento. De hecho, y de manera trascendente, conduciría a algunos zapotecos a esa casi irremediable “transformabilidad”. Esta mutabilidad, aunque de carácter anímico, atañe particularmente al cuerpo o parte física de la persona, además de – aunque sólo en algunos casos o circunstancias- a su moralidad (por ejemplo, cuando estas gentes aprovechan su mutación para cometer fechorías, adulterio o actos malévolos, aunque, se debe recordar, éstos pueden ser también benéficos).

Con todo, esta mutabilidad podría interpretarse, como una amenaza a la integridad de ese “alma cristiana”; pero siendo ésta, sobre todo, un “cuerpo” o un tipo de cuerpo, moralmente connotado sobre el que se proyecta. Esta transformabilidad derivaría en una falta de autonomía, en su capacidad de alteración o “alienación”; pero también en una potencial disipación, corrupción (moral pero sobre todo física, en forma de enfermedad) o disolución en lo natural, sobrenatural e incluso en lo ancestral.

Este carácter trasformativo de la persona y de otras entidades, aparece y es indagado en la narrativa y, de manera similar, en la dramatización y repertorios de las danzas. Las “almas” de los zapotecos (como aparecerían representadas en a los “personajes”) en las danzas son “espíritus”, pero igualmente “encarnables”, dotados no sólo de unas apariencias muy concretas, sino de una indudable “corporalidad” (ver Cap.2 para ejemplos de daños físicos y anímicos compartidos). Asimismo los *salvajes*, los *aires* (incluso los dueños o *encantos*) son también esencias o espíritus, pero con esa especial capacidad para *tomar forma*, a menudo humana, también dotada de esa especial corporalidad y materialidad. Incluso unas ánimas o *difuntos* se relacionan con los vivos atrayéndolos hacia su –aún desintegrada-materialidad (incluso corporalidad) en lo natural, la tierra.

Así, los transformistas o gentes *gwzha'*, a diferencia de unas verdaderas gentes o *cristianos* (incluso algunos no-zapotecos), están particularmente intervenidos por la naturaleza, por sus distintos reinos; e incluso por una esencia de los difuntos (en cierto modo, lo que ya no pertenece a estos reinos, o que más bien constituyen su matriz, la tierra). La persona no sólo puede “ser” o llegar a transformarse en las entidades ya mencionadas (animales, rayos, centellas, etc.), sino que se “deshace”, más bien se “integra” en esos ámbitos anti-culturales. Estos transformistas (gentes, también “espíritus” que pueden tomar la forma humana, incluso su potencia corporal, como los *salvajes*) emanan esas esencias naturales,

anti-culturales o corruptoras y suelen tener, de hecho, la especial capacidad de dañar, a sí mismos y a otras personas, en concreto a sus cuerpos.

Por otro lado, esos *cristianos*, aquellos vecinos y gentes dotados de un alma pero, sobre todo, de un cuerpo particularmente estable, fuerte o compacto, disponen de una serie de recursos personales (interactivos y meta-interactivos) que les permitirán cuidar y cultivar ulteriormente ese cuerpo; y por tanto “estabilizar” -en cierto modo, también, “culturizar” o “humanizar”- el alma.

Algunos de esos recursos, ya mencionados arriba y otros a especificar, previenen asimismo de un desorden o desintegración en varios niveles, personal, social e incluso cósmico. En estas categorías y concepciones, los zapotecos se asemejarían también a otros mayas, los yucatecos, para los que, como se ha reseñado arriba, la conducta “no es la manifestación externa del alma, sino la causa de ella”; o es “lo que produce, en primera instancia, el estado del cuerpo, y luego, por ende, y a su través, el estado del alma.” (Gutiérrez Estévez 2000:91).

Se debe prestar, entonces, particular atención a las acciones y concepciones que atañen al cuerpo y a su expresión. Las danzas, por ejemplo, constituyen uno de estos recursos para forjar el cuerpo y por tanto, siquiera tentativamente, el alma. En un sentido similar, aunque inverso, la Iglesia las ha promovido, incluso tolerado en su heterodoxia, como pruebas de la devoción indígena a los santos, de su fe en un mensaje católico que habría de fortalecer el alma y promover su vida eterna. Pero los zapotecos, además de cómo ofrenda a los santos, bailan más que para modelar el alma, para cultivar el cuerpo y su compactación o “cristiandad”.

A través de su transformación en unos personajes “anímicos” y en control, siquiera transitorio o relativo de sus potencias, proscriben, por un lado, una corrupción o disipación del cuerpo en la vida presente; y, por otro, sobre todo en las danzas carnavalescas, se promovería, incluso se garantizaría, su necesaria desintegración en una vida futura. Esto se verificaría, no sólo, en una diferente apreciación cultural del cuerpo en vida, si no tras la muerte, como se volverá a comentar.

Como se comprobará, para los zapotecos, el cuidado y presentación del cuerpo, de su expresión y emanación, es decir, sus conductas privadas o en una interacción social pero también con lo sobrenatural –y de una manera paradigmática o arquetípica en las danzas- determinará el estado de la persona en toda su complejidad, que incluye también a sus avatares anímicos o espirituales.

Además de un conjunto, siempre cotidiano, de medidas de protección o atención personal -algunas extremadamente convencionales, estipuladas y dramatizadas-, este cuidado puede llegar a exigir también de medidas más combativas y activas, a veces contra otros o sus facetas “alienadas”; pero también, de manera no siempre reconocida, “contra uno mismo” o algunas de esas facetas o partes alienadas (que estarían representadas en los disfraces).

Asimismo, esa dura ejecución, casi penitente, de algunas danzas se podría considerar no sólo como ese tipo combate o como ejercitación casi castrense, sino como un proceso más complejo de extrañamiento y sacrificio del cuerpo, y por tanto de la esencia de la persona, para su consagración, nunca exenta, aún así, de ciertos peligros (recordar, por ejemplo, el

desdoblamiento y maltrato que llegan a experimentar, en un nivel dramático pero también físico, algunos actores, como los “diablos” de Pastorela). De manera similar pero inversa se verán, también, otros enfrentamientos y combates oníricos, pero con iguales consecuencias en lo corporal.

La ejecución de las distintas danzas, o la encarnación de sus personajes (a menudo, y no casualmente, duplicados), es asimismo un modo de cultivar, de manera simbólica pero también activa y performativa, un orden de lo personal y lo colectivo. Las danzas, en su articulación ya sea de parlamentos en castellano o de discursos tradicionales, así como de otros recursos gestuales, dramáticos e interactivos, constituyen una de estas principales medidas de prevención, pero también de confrontación, ante unas entidades disgregadoras de la cohesión personal y social. Las carnavalescas, por otro lado, fomentarán, sin embargo, los procesos contrarios pero ineludibles, más que de corrupción de regeneración o integración en otras realidades, en una perpetuación de ciclos vitales y cósmicos.

La búsqueda de un equilibrio global, no sólo “en” esas escenificaciones o recreaciones dramáticas sino, también, entre éstas y sus versiones o desdoblamientos sobrenaturales, exigirá de una atención paralela, incluso de una similar activación y ofrenda a esas fuerzas corruptoras o entidades igualmente trascendentes en un sostenimiento del mundo presente y futuro.

Los protocolos privados.-

Dentro de las medidas que se toman para activar, de manera cotidiana, ese orden o equilibrio social, que es también cosmológico, cabe destacar aquellas que atañen primordialmente a la persona.

Como se acaba de citar, en éste y otros contextos mesoamericanos existe un culto a la armonía en la presentación y actuación de la persona, ya sea en un ámbito social o natural, pero también ritual o ante lo sobrenatural. Si las cualidades éticas residen en sustancias más que en esencias, las medidas para fomentarlas se observarán también en acciones y facetas sensibles, como es lo ejecutado en las danzas. Siguiendo los tres ámbitos de presentación personal reseñados por Pitarch (2002) -movimientos, vestido y habla- se podrán destacar interesantes coincidencias y contrastes en el caso zapoteco, y también respecto a los personajes y actuaciones de sus danzas:

Los movimientos o la activación corporal de los zapotecos en la vida cotidiana evidencian igualmente una búsqueda de verticalidad, simetría, serenidad y control, que se puede observar además, de manera enfática, en las coreografías y coordinaciones ceremoniales, como las presentadas como ejemplo del Valle. Aún así, la actuación de algunos bandos, en especial de los escuadrones militares, quebrarán una pauta generaliza de marcha o paso suave, amortiguado y sigiloso. Aunque los bandos moros o aztecas, por el contrario, bailan con gracilidad y armonía, tampoco se debe desestimar su saturación de pisadas y trazados sobre la tierra, que se podría interpretar, a su vez, como una particular activación u ofrenda coreográfica a esta superficie y entidad simbólica. De hecho, estos movimientos

articularían un mensaje, en este caso quinésico y coreográfico, trazado sobre esta matriz del mundo y a la que, indudablemente, se transfiere.

Esta activación gestual y “coreo-gráfica” resulta relevante en un contexto cultural dónde todo movimiento superfluo, incluso sus sonidos, son particularmente evitados. Los zapotecos se mueven y trabajan con suavidad, no bailan fuera de contextos ceremoniales, no golpetean o tamborilean; no acompañan siquiera el ritmo de una música con ninguna parte del cuerpo salvo en los bailes específicamente designados. Salvo en contadas excepciones festivas no se “dejan llevar” por un compás, de igual modo que se trata de refrenar, en todo momento, una expresión excesiva o desmesurada de las emociones. El llanto, por ejemplo, se deja fluir de manera poco enfática, o las carcajadas se oyen casi exclusivamente en contextos íntimos. No se llama la atención con aspavientos, ni se comunican o saludan con gestos amplios o grandilocuentes. Se evita todo movimiento brusco, postura asimétrica o quebrada.

En este contexto, la presentación de los danzantes, en sus distintas gradaciones y, sobre todo, de los cómicos, con sus sacudidas, su modo de repantigarse, inclinarse y deambular, contrastará particularmente con la presentación armoniosa y contenida (cuando no invisibilizada) de la compostura cotidiana.

Además de este control individual sobre el cuerpo, de sus acciones y emanaciones, también se vigila una exposición y posición de la persona según circunstancias sociales y contextuales muy precisas, en función de los participantes, espacios, tiempos y objetos, etc. Esto se pudo observar de manera detallada en el capítulo anterior sobre el Carnaval y sus preparativos. Asimismo se evita el pasear o vagabundear sin un objetivo concreto. Se prefieren las veredas secundarias a los caminos principales o que atraviesan las plazas. Esta ausencia de exhibicionismo contrastará con la de las presencias y presentación formalizada en actos públicos y sobre todo en las danzas.

Los zapotecos también se previenen, de manera enfática, de una exposición innecesaria a contextos propicios a la discordia social o a situaciones de riesgo, aires, lugares y horas *pesadas*. Se valora cuando una persona no se expone a ciertos discursos o a lugares socialmente densos; de hecho, no haberlos eludido puede resultar contraproducente para el ofendido en una demanda legal por agravio.

Asimismo una caída o un accidente, por ejemplo con un objeto cortante, se atribuye a una falta específica de cuidado y prevención. Esta conciencia o atención junto con estas y otras medidas profilácticas más explícitas serán consideradas como unos **“protocolos privados”** de protección y fortalecimiento de la persona, equivalentes en ese fin a otros más colectivos o “sociales”. Tanto la “etiqueta” como esos protocolos sociales están en consonancia o se reproducirán en una interacción con lo sobrenatural.

Pero además de los gestos y movimientos es, sobre todo, el habla y la expresión paralingüística lo que está sujeto a una mayor observancia. El habla es, además, el acto generador por excelencia⁴. Como también afirman los autores que se vienen citando, el

⁴ Esto se aprecia en un ámbito mesoamericano expandido; ver, por ejemplo, las primeras páginas del Popol Vuh: “Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas

habla es, en estos grupos mesoamericanos, uno de los más estrictos indicadores de la moralidad (Pitarch, *Ibid.*:144, Gutiérrez, 2000). En estos contextos, eminentemente orales, hay una especial observación del habla en sus consecuencias y performatividad, ante unos interlocutores presentes, pero también de carácter sobrenatural. Existe, pues, una particular censura al habla agresiva, poco pertinente o altisonante a la que se atribuye un efecto desordenador con distintos grados de inmediatez.

Un insulto o una descortesía, incluso la enunciación de un chisme, sobre todo en un contexto ceremonial, o de una grosería, aún en contextos privados (o estando solo, hablando con uno mismo), derivará en subsiguientes desordenes y conflictos sociales, incluso en unos aparentemente no relacionados, como un accidente, otras discusiones o una intervención directa y maléfica de lo sobrenatural⁵. Como se llega a dilucidar posteriormente, un comentario malintencionado, por ejemplo durante una celebración, puede desencadenar ulteriores conflictos o fallos, a veces logísticos (hay una pelea, se acaban anticipadamente alimentos del banquete, se derraman, se pudren, etc.).

Por otro lado, una discusión o una disensión conyugal, además de en sus implicaciones de desarmonía más inmediatas o evidentes, se considerará especialmente desencadenante de ulteriores desordenes y perturbación, incluso en un nivel más amplio o comunitario⁶.

De manera paralela al habla, los deseos y las iniciativas deben expresarse y realizarse de manera comedida y poco coercitiva, aún cuando sean desinteresados o altruistas. Por otro lado, algunas promesas, como las de participar en las danzas, al igual que las bendiciones o las maldiciones, deben llegar a enunciarse para su consumación; aún así, estos deseos particulares o solicitudes que se realizan “en” o “desde” el corazón (*chnnablazhe*’, *chnalazhe*’, ZY) pueden establecerse, inicialmente, en un ámbito anímico o espiritual, pero tienen, de igual modo, ineludibles consecuencias en lo material o lo corporal.

Además de la pertinencia y adecuación del discurso a un género o contexto, se modera la imposición de juicios, consejos o disensiones, sobre todo en situaciones interlocutorias en las que éstos se matizan, a veces, hasta la contradicción. Las conversaciones en zapoteco se suelen desarrollar en ritmos pausados, con turnos dilatados y pocos solapamientos. Existen

verdes y azules. Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gugumatx, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gugumatx. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento. Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre”.

⁵ Algunas consecuencias de estas transgresiones verbales, incluso estando sólo, pueden ser retardadas o automáticas, pero siempre respuestas palmarias de unos interlocutores sobrenaturales. Un ejemplo:

“Tenía yo dos perros nada más, y son buenos (.) pero llegué como a las nueve de la mañana a mi rancho, todavía ahí andaban los condenados tejones comiendo elotes. y que mis perros olieron pues, y venga que bajaron, ahí bajé yo corriendo, dándole fuerza a los perros, **órale órale síguete síguete, dale madre a esos cabrones**, dije yo, **bueno** cosas que hablaba yo, °hijole. luego~luego los mismos tejones, **pum**, mi manera de pensar, no?, se convirtieron en víboras. Adonde se pasaron los tejones, abajo de un matorral, ahí se pasaron los perros, cuando oí el grito, gritó el perro, **chin**, iba pasando otro, otro grito, a los dos perros picaron las víboras, y ahí pasaron los tejones. los chaneques (.) mandaron esa cosa. por eso yo no hablo cosas cuando voy a la milpa, nomás los perros ya saben lo que hacen. °al contra:rio, °les rocío aguardiente, no? Porque si es que habla uno cosas malas, y al contrario, hasta (a) uno nos puede pasar.”

⁶ El orden conyugal, aún en la intimidad, está particularmente valorado en todas sus implicaciones, como se enfatizará en ejemplos siguientes. La máxima que se inscribió en un mojón de pueblo, por ejemplo, instaurado tras la llegada de los españoles a la sierra, da prueba de su importancia e implicaciones en el orden comunitario: ‘*Solamente cuando sapo críe pelo y críe cola, habrá divorciados y amancebados en San Juan*’

además múltiples situaciones en las que, aún siendo explícitamente sociales o de *convivio*, se impone, una prescripción tácita de silencio; por ejemplo durante muchas secuencias de celebraciones y bailes o, sobre todo, al comer en contextos ceremoniales, incluso también cotidianos. El actor comer, en particular, exige de una especial atención y conciencia que se dedica a diversas actividades cotidianos.

Ante este exacerbado control de las acciones y expresiones, casi de las emociones, la enunciación de ciertos mensajes “piadosos” u oferentes a comentar, o los propios parlamentos de las danzas, deben ser analizados en su concepción y ejecución intencional, además de en sus implicaciones. Este carácter intencional puede llegar a ser, además de enfático, “combativo”. Es en base a esta compostura personal (además de social, con lo sobrenatural), sostenida en una continua tensión entre un no-hacer y un hacer, entre una invisibilización de las presencias cotidianas frente a las ceremoniales, que las danzas, y la actuación de ciertos personajes, adquieren su particular sentido performativo, transformativo de la realidad.

Asimismo, dentro de esta dinámica de control o ajuste a unos patrones interactivos y de control personal, las apetencias, la voluntad, el pensamiento, incluso las emociones, entre otras acciones reflexivas o pronominales, están sujetas, a su vez, a unas estrictas normas y vigilancia. Por ejemplo, la alimentación regida por una clasificación “térmica” de los alimentos (también según personas y contextos), ayudan además de a la salud corporal, a una similar prevención de malestares anímicos (como el *antojo*, desencadenado de manera inconsciente o involuntaria)⁷. En otros casos, el excesivo empeño por un logro ante la adversidad o un pronóstico nefasto pasaría de loable tenacidad a reprochable obstinación, incluso falta de una instada atención u observación. Se trata igualmente de evitar los pensamientos redundantes (*calentarse la cabeza*).

Muchas de estas acciones, al igual que el habla, están simbólicamente asociadas al *corazón* (*lastòo*, *laazhe'*, o a una cabeza-corazón, *yichjlazhdao'*; ver Cap. 2 y notas) y, por tanto, a un ámbito de lo anímico. Este corazón está además, como se ha comentado, dotado de cierta autonomía, cuando no de un total desdoblamiento personal en un plano anímico o espiritual; esta tensión podría ser a su vez la expresada en muchas danzas.

Asimismo y dentro de este contexto, el derroche verbal y emocional de las danzas, especialmente el de los parlamentos y su emotividad, resulta particularmente contrario y ajeno al de los patrones cotidianos, donde las emociones se expresan de manera poco afectada y estentórea. De hecho, esos versos en castellano, aunque de significados no siempre claros, se caracterizan por una emotividad y arrestos extrañados. Asimismo, se enunciarían de manera similar a un denostado *soniquete* de los maestros y otros agentes foráneos, opuesto a la cuidada modulación de la conversación o de los discursos en zapoteco o de sus gestos. Particularmente invertidas serían igualmente las cancioncillas

⁷ Las categorías de lo *fresco* o lo *caliente* -similares a las que registran, con variaciones, en toda Mesoamérica- clasifican a plantas, animales, incluso a los momentos del día en que son consumidas; no conviene, por ejemplo, consumir una naranja (caliente) en un lugar no sombreado y al mediodía. Además, aquí, estas clasificaciones categorizan asimismo a cada persona, según parámetros aún difíciles de establecer. (Aunque no específicamente vinculados al género, los varones parecen más propensos a ser calientes frente a mujeres frías). Además el trabajo y ciertas actividades producen un especial calor, como el pensamiento excesivo o las danzas, sobre todo en su reiteración cíclica.

ininteligibles de los Huenches, o los retruécanos y bromas de los Viejos, con sus juegos de sentido y críticas directas, en contraste con la mudez de sus acompañantes enmascarados, o de los judíos y otros cómicos, ejecutantes, además, de mímicas infantiles o animalescas.

Además, las danzas, sus discursos e indumentarias, ponen en escena a unos personajes alienados, aunque en unos contextos rituales relativamente ordenados y controlados. En ellas “se deja actuar a un otro” que, en otros ámbitos cotidianos (o de vigilia), estaría preferiblemente contenido y refrenado, aunque difícilmente cancelado u obviado por completo dentro de la persona. De hecho en estos y otros contextos rituales o en los sueños, la activación y presentación de la persona parece regirse por patrones diversos. Asimismo los emigrantes retornados parecen tener, igualmente, una propensión a exteriorizar esos patrones extrañados.

Por otro lado, en la vida cotidiana se apreciarán una serie de acciones, elusivas o de contención, pero también otras más intencionales, incluso “combativas”, que destacan igualmente por su capacidad “meta-interactiva” o para causar una particular impresión en distintas dimensiones de la realidad. Además de en las danzas, todas estas medidas pueden ser, a su vez, preventivas y fortalecedoras de la persona; y, de manera más abstracta y general, de un orden social y cosmológico en diferentes escalas.

Existe esa extremada y constante “toma de conciencia” u observación de las consecuencias e implicaciones de toda secuencia interactiva, así como de otros factores, indicios y participantes que intervienen en cada contexto. Pero entre estas acciones cotidianas destacarán también unas por su particular teatralidad y recurrencia. Es decir, por su recargamiento de sentido que, además de simbólico o moral, ejercen un efecto particularmente preventivo, incluso fortalecedor, de lo corporal y, consecuentemente, en lo “espiritual”.

Así, además de una conciencia, de un control del habla y de la presentación personal y de sus emanaciones, se pueden ejercer, asimismo, otra serie de “protocolos privados” de afirmación moral y protección corporal. Estos protocolos se basan, en una noción de “audiencia sobrenatural” e interactiva. Derivan en la constitución de una persona, según se suele definir, *custodiosa*, de *buen corazón*; es decir, que se afirma o posiciona explícitamente en un “bando” o lado cristiano. En contraposición estarían aquellos que, consciente o involuntariamente, acarrear o generan un desorden corruptivo, que forman parte de este desorden o que, incluso, lo “son” en un sentido metonímico, ontológico, como se ha sugerido en el Cap. 2.

Entre estos “protocolos privados” destacaría particularmente el acto de “santiguarse” o hacer el gesto de la cruz sobre el propio cuerpo. Éste tiene un efecto similar, o aún más irradiante y distributivo, cuando se proyecta en el acto de “bendecir” hacia otras personas u objetos (a ser consumidos o intercambiados, alimentos, licor, ofrendas); véanse ejemplos de bendiciones colectivas y recurrentes (también las parodiadas) en el capítulo anterior.

Los zapotecos se persignan ante iglesias, capillas, altares, cruces, etc.; pero también, sobre todo adultos y ancianos, en determinados momentos del día, al levantarse o acostarse, ante ciertas acciones, en contextos rituales y de peligro (la siembra, una ofrenda, una salida nocturna, etc.). Esta acción de persignarse, a la que se suman otras expresiones verbales – en concreto, la de *encomendarse* a Dios, además de otros reconocimientos o

agradecimientos -, así como que otras expresiones corporales, gestuales y de indumentaria, tienen unas connotaciones simbólicas y culturales más allá de las que se les confieren en un contexto, aún culturalmente ampliado, del catolicismo.

Estos ancianos se lamentan, de hecho, de la creciente desaparición del ejercicio cotidiano y constante de éstos hábitos, como el de santiguarse o enunciar breves oraciones en distintos momentos del día (algunos aún señalados por campanas), y sobre todo el de *encomendarse*, o articular ciertas jaculatorias u “ofrendas” retóricas (además de las materiales, velas, flores, etc.). Éstas se dirigen no sólo a los santos en la iglesia sino, de manera continuada, a la tierra, a la que derrama una porción en cada comida o brindis. Además, como se comentó, estas frases en las que invocan o *se acuerdan* de manera explícita de Dios, se deben enunciar en particular, ante situaciones de temor, conmoción, impostura corporal (tras un estornudo), etc.; y, óptimamente, de manera continuada⁸.

Estos hábitos o protocolos podrían incluir también el uso y adecuado manejo de ciertas prendas, como el rebozo (que se lleva como rodete en la cabeza) o el sombrero, protecciones para el sol y aires nocivos pero que, según el uso y contexto, conlleva otras connotaciones expresivas, de respeto e incluso de invisibilización⁹. Aunque algunos de estos gestos pudieran parecer simples formalidades, recordatorios decorosos o piadosos, estas acciones, en este contexto etnográfico, al igual que las danzas, se corresponden con toda una interpretación y orden del mundo. Este orden, según se desprende de esas quejas de los ancianos, estaría, sin embargo, amenazado.

Al persignarse, por ejemplo, además de evocar la cruz y afirmar una identidad personal y social como “cristianos”, su uso contextual ancla y cultiva el cuerpo en un espacio o escenario concreto, además de en una posición cardinal; lo “culturiza” y protege, pues, de la dispersión o agresión de entidades y fuerzas naturales o sobrenaturales comentadas. Es decir, construye y fortalece el cuerpo (no el alma), lo “santifica” y lo sitúa en un lugar o posición moral y física adecuada. Lo dota de un “cristianismo” vivificante, y no sólo en un sentido figurado o eventual.

De igual manera, la compostura en la ropa, considerada inherente al cuerpo (denotada, por ejemplo, con pronombres inalienables como cualquier miembro de éste) y, sobre todo, ciertas prendas tradicionales como los tocados mencionados, confieren a la persona una similar protección, solidez, incluso impermeabilidad espiritual. Inversamente, el infortunio y la ambigüedad moral de los *gwzha'* -intervenidos o traspasados por lo natural o animal- derivaría de una impostura y descomposición de su apariencia, incluso de su corporalidad (como se confirma en algunos sucedidos o relatos que inciden en la cualidad “física” del momento de la transformación o la correspondencia o reciprocidad entre daños corporales y anímicos entre avatares).

⁸ Recordar (Cap. Santiagos) cómo algunos se encomiendan o acuerdan de Dios tras estornudar, según se mencionó, en referencia a un sucedido sobre los judíos; o ante una aparición espantosa, o para evitar la seducción de un Encanto que tiene, como se vio, efectos inmediatos y palmarios (Cap.2). Pero también, de manera más cotidiana, estas frases piadosas se usan, por ejemplo, en saludos cotidianos tradicionales (*padiux ZZ, dioxei* en el valle) o en agradecimientos, (*xtiozën ZQ*). Estos serían una manera de, al invocar a Dios, hacerlo presente o intermediario en cada y mínima interacción humana. Asimismo en la Sierra se usa, sobre todo entre ancianos o en contextos formales, un saludo en que se enuncia ‘*Ave María Purísima*’ y se responde ‘*sin pecado concebida*’.

⁹ Uso del que se lamentan, de hecho, especialmente los maestros, sobre todo, por las niñas en las aulas.

Asimismo, como se vio, los que sucumben a los Encantos resultan especialmente reprobables, no tanto por una renuncia al trabajo (igualmente aculturador, incluso santificante en lo corporal, aunque no en mayor medida que otras acciones “morales”, como la correcta alimentación, el habla, las danzas), sino por la pérdida de esa sustancia moral del vestido y, sobre todo, de un tipo de “corporalidad cristiana” que sería succionada por las serpientes. Esto se verificaría ulteriormente, según refieren esos relatos, en el consecuente castigo “en vida” (*no pueden comer bien, ni vestir bien...*); y que, incluso, se consume en una nefasta “incorruptibilidad” tras la muerte (se pone un tronco en el ataúd y la persona, su cuerpo, se va a servir y sufrir corporalmente en esas peñas)¹⁰.

La occidentalización de la indumentaria está hoy arraigada entre los jóvenes y en una mayoría de adultos en estas comunidades, que usan, sobre todo los varones, prendas comerciales. Aún así, se mantienen igualmente muchas de las premisas tradicionales respecto al vestir; es decir, un particular cuidado, decoro, incluso uniformización aún en su modernización¹¹.

De hecho, la ya no tan reciente introducción de estos nuevos hábitos en el vestir (a lo largo de todo el siglo pasado y desde antes) explicaría, a su vez, la fosilización en las indumentarias de algunas danzas que habrían de mantenerse extrañas en su arcaísmo. Esas vestimentas, al margen de algunos disfraces particularmente actualizados (como el traje burocrático de los diablos o los sofisticados monstruos de carnaval), han de representar a unos personajes no sólo citadinos (como siempre han sido, por ejemplo, las acatrinadas malinches, incluso pastores o soldados), sino a unos explícitamente extrañados (como los aztecas, moros, negros, incluso mixes u otros vecinos). Algunos de éstos resultan especialmente paradójicos cuando, aún siendo una interpretación intrínseca o propia, resultan igualmente alienados (indios, ancestros o malviejos); o incluso cuando la ropa tradicional, de manta blanca, pasa a convertirse también en disfraz, un elemento folklórico y, por tanto, extrañado.

Por otro lado, más que en la indumentaria, las grandes transformaciones en las danzas o en una teatralidad formalizada se hallarían hoy en su traslación a otro tipo de rituales, sobre todo de ciclo de vida; esto se aprecia sobre todo en las comunidades en las que la migración o el comercio ha generado mayores excedentes que, más que en la apariencia personal (si acaso en la propiedades, casas o coches), se refleja en una intensificación del patrocinio de las fiestas, comunitarias y especialmente de ciclo vital. Si bien estos rituales privados no suelen englobar a toda la comunidad (ni confieren el mismo prestigio), sí pueden involucrar a amplios sectores de ésta y a sus mismas estructuras de intercambio y subvención. Asimismo la fantasía de los trajes, por ejemplo de boda, de las quinceañeras y

¹⁰ Esta noción de incorruptibilidad sería muy distinta a la de, por ejemplo, las reliquias en un catolicismo más ortodoxo. Aún así, no sólo se han adoptado algunas nociones arcaicas del infierno y sus castigos corporales, sino que se han extremado y esencializado; permanecer con un “cuerpo” constituiría, de hecho, el máximo castigo. Un cierto culto a la corrupción, a la transformación o desintegración personal en otras entidades, aparecerá, pues, imbricado en el sistema simbólico zapoteco y también en las danzas.

¹¹ Se debe volver a incidir en la asociación entre el vestido tradicional y conservadurismo, que a veces se vincula a la pobreza. Estas asociaciones no serían, sin embargo, estrictas (aunque un tipo de tradicionalismo podría llegar a conferir connotaciones sagradas a un concepto de “pobreza”, más precisamente de “infortunio”; recordar, por ejemplo, el uso de reverenciales para personas particularmente desventuradas o abusadas, en Munro 1999:14); de hecho, se podría observar también, más que una conservación, nuevos procesos de exaltación del vestido tradicional, como es el de su “folklorización” (otro tipo de alienación), precisamente en grupos zapotecos más pudientes o progresistas.

sus chambelanes, así como sus elaboradas puestas en escena, muchas con baile, podrían estar sustituyendo algunas de las formas tradicionales de las danzas; incluso de algunos de sus contenidos, como el solapamiento persona/personaje, o la particular dramatización y ceremoniosidad en la articulación de la vida social, que aspira, por esa “activación performativa”, a convertirse en contenido.

Algunas implicaciones meta-interactivas de la compostura personal y social. Otros ejemplos.-

A pesar de algunas de estas transformaciones en la presentación cotidiana y ceremonial de la persona, en estos pueblos están arraigados o se siguen manteniendo muchas de las convenciones o “protocolos privados” arriba señalados; también de los “colectivos”, elaborados en un ceremonial público, interactivo y meta-interactivo, y que culmina, formal y enfáticamente, en las danzas. Todos estos rituales dramatizados, ya sean íntimos o públicos, cotidianos o formalizados, están esencialmente destinados a armonizar entre sí acciones y proyecciones del mundo, a poner en conexión y reciprocidad un orden (también un desorden) personal con otro social y sobretodo cosmológico.

El acto cotidiano de *persignarse*, por ejemplo, frecuentemente acompañado de la locución piadosa, *encomendarse*, es ponerse metafórica y metonímicamente en un “lado” de Dios y de sus escuadras, por contraposición a todo gesto o enunciación descontrolada o grosera, con consecuencias ontológicas y sociales inversas. Estas acciones de potencial desordenador son ritual e igualmente representadas en las danzas, y no sólo por los cómicos.

En otro protocolo habitual y constante, el individuo debe ofrendar verbal y materialmente a los santos; pero también a la tierra y a los difuntos, que cumplen igualmente una función en la regeneración y mantenimiento de la vida cotidiana y social. Las danzas bélicas y las carnalescas, aún esencializadas, podrían constituir, a su vez, distintos tipos de puesta en acción formalizada y colectiva en estos dos “lados” y sentidos.

Así pues el ritual -al igual que el lenguaje cotidiano- como reproducción o reflejo de un orden o estructura del mundo, es una propuesta activa en su mantenimiento, aún en un desorden o una desigualdad entre las fuerzas que lo componen, o entre los “bandos” que las representan. La correcta interacción social y ceremonial, al igual que la armonía en las danzas, es un mecanismo, modesto, en un re-equilibrio de esa estructura u orden del mundo.

Aún así, las danzas zapotecas, a diferencia de sus parientes hispánicos o más mestizos, no representan una derrota del “mal”. Las bélicas, por ejemplo, además del propio carnaval, no sólo hacen presentes unas fuerzas “terrestres” o corruptoras, que son también regeneradoras, sino que las ponen en acción y evidencian su integración en la vida cotidiana más que su combate e, incluso, anulación. Su derrota, de hecho, nunca es total o explícita.

Los gestos cotidianos pero teatralizados, como son estos “protocolos privados”, al igual que otros rituales y en particular las danzas, se pueden considerar, asimismo, una recreación o activación de la correcta presentación e interacción a sostener con entidades sobrenaturales. Esto fomentará, a su vez, una adecuada o esperada respuesta dentro de la compleja cadena de acciones y efectos que rige los acontecimientos y la interacción entre muy diversos actores, mundanos y sobrenaturales.

De manera similar, otros actos más esencialmente belicosos, algunas danzas o, por ejemplo, procedimientos de curación de brujería o rogativas ante los difuntos (ver Caps.2 y abajo), se basan en una articulación particularmente combativa, no sólo del contenido sino también de la forma del mensaje, para la obtención y generación de esa esperada respuesta; como se vio, hay que exigir, reclamar con fuerza *para que se vaya*, por ejemplo, una enfermedad, pero sobre todo para que *regrese* de dónde vino. Así se dramatizarán también otras relaciones interactivas y recíprocas con lo sobrenatural en algunos sueños a comentar. Existiría, pues, una lucha con lo sobrenatural.

Estas acciones, además de ser susceptibles de imitación, reproducibles (se duplican o desdoblan en distintas dimensiones de la realidad, entre las que se, además, se infiltran) y son también “transportables”. Aunque a veces encriptadas, algunas acciones -además de ciertas presencias- acarrear, o incluso “son” mensajes en un sentido performativo y metonímico ulterior. Por ejemplo, entes o animales mensajeros, además de presagios, pueden ser, a su vez, animales ponzoñosos como algunas serpientes.

Entre estos distintos “enviados” o portadores de mensajes, además de los *gwzha'* -o, aún más específicamente, sus propios actos-, cabría volver a recordar también a otras personificaciones sobrenaturales en animales, como los tecolotes, que designan la muerte de una persona (mediante la enunciación del nombre propio); o esas víboras, *que no nacen sino que salen de la madre tierra nada más*, y ante cuya aparición se requiere un afrontamiento o contestación particularmente combativa para su anulación¹².

La actuación personal ante otro agente desordenador o maligno, el Perro Negro (*becua'asj ZZ, bée'cwyáa'as ZQ*), otro avatar, transformación o delegación de los *gwzha'*, ilustrará igualmente el carácter meta-interactivo de estos protocolos dramatizados; y también de muchas acciones cotidianas, algunas aparentemente intrascendentes, de la compostura personal o de la interacción en la vida social. Estos ejemplos reforzarán la noción de “audiencia sobrenatural” desde la que se deben enmarcar igualmente las danzas, en su ejecución y como “mensajes”.

¹² Los actos de los *gwzha'*, enviados maléficos, son también mensajes que causan una impresión “interactiva” en la vida cotidiana o la realidad (más que mero “libro de la naturaleza”), que exige de una confrontación. Así, por ejemplo, ante la aparición de estas víboras se requiere una respuesta contundente:

*es como una señal. es, como que, podemos decir, el mismo dios manda **noticias**, aviso para que uno o alguien **prepare** pues, nos traen que forma. por eso cuando ve uno esas malas noticias tiene uno que acudir al panteón. si, suplicarle a los fieles difuntos que ya llegaron allá y que, bueno, ya son viejos cuando murieron, que vamos a pedir **auxilio**, para que nos protejan pues, si, pero también con el mensaje de nuestro padre Dios pues, para que nos proteja, para que no sigue, y así no nos pasa nada. pero hay gentes que no más vieron y ni piensan como, no? para que se aleje eso.*

Nótese, si no la contraposición, si la necesidad de conciliar un recurso ritual o meta-interactivo controvertido con otro más convencional u “oficial” (el *mensaje de nuestro padre dios*), especialmente ante unos entes malignos vinculados a los difuntos, (ver también este tipo de disyuntiva y sobre este estilo combativo ante la brujería en Cap.2).

Así, según se mencionó: *el perro negro tiene su don, que va a los enviados, si, cuando encuentra al espíritu malo también, no?. el perro blanco es menos, pero donde hay lugar, no?, son enviados también.* Esta entidad “espiritual” o anímica algo particularizada es, aún así, considerada *gente*, o una de las transformaciones *gwzha’*. Y, por ejemplo:

cuando está u: no almorza:ndo ó comie:ndo o cena:ndo, llega un perro extraño, por~ejemplo, llega y se sienta ahí ((*la puerta*)), y no sabemos perro de quién es, eh? [...] pero si llega ahí, nos espí:a, si, lo que estamos cenando y qué estamos platicando, todo oye, pues. pero son enviados, eh?. y: si: un matrimonio, se están peleando, se están discutiendo ó tienen otra relación, no? por eso llega el perro, espí:a, qué es lo que pasa en una casa. (.) pe::ro si: eres de buen corazón, así~hace~la~señora, ((*la esposa del hablante*)) sea quien sea, perro~de~quién, agarra un pedazo de tortilla y avie:nta ((*gesto de lanzar*)). lo avienta. el perro, lo co:me (.) y como: son enviados, **regresa** a donde están los cabrones, no? el espíritu maligno, le pregunta: **qué pasó?** ((*contundente*)) a ver qué nos traes, cómo está pasando en esa casa? eh? pero si le: diste tortilla, no:: (...otros...) que le están pensando de despachar la gente, allá arriba, pero creo que **no** (.) va a tardar buen tiempo ese, porque °-tán tranquilos, °-tán tranquilos, hasta me dieron de comer, **no quiero** que maldigan a esa persona, porque es una persona caritativa °para nosotros, me dieron tortilla. -ta bien, pues, °-ta bien. y se escapa la gente, pues, para no despacharlos. pero si va a una casa que lo maltrata, que bue:no, en fi:n, que en vez de que le den tortilla, le de una patada, un piedra:zo, no?, **llega entregan esa cosa donde~están~los~cabrones**: bue:no pues, ya tenemos para despachar. si, pero el blanco **no**, no, no se deja el blanco, si, el negro es cabrón ese, si, °si, van de enviados.

De acuerdo también con otros *informes* que los distintos *enviados* entregan a los *da’ golha gwzha’* (o *viejos difuntos gwzha’*, ver Cap. 2), este tipo de comunicación, interactiva y meta-interactiva, se presenta como esencialmente bidireccional o recíproca. Y se basa tanto en la noción de audiencia sobrenatural y de sus *espías*, como en una moral más coyuntural que abstracta, basada en acciones concretas, y dentro de la compleja (a veces aleatoria) cadena de causas y efectos entre distintos ámbitos de la realidad.

Según se sugiere en la transcripción, este Perro podría presentarse ante una situación de desorden previo (alimenticio, discursivo, una infidelidad, etc.), *donde hay lugar*. Pero es sobre todo la dramatización, casi una simulación (*aventarle tortilla*), y otras actuaciones o protocolos similares, lo que convierte estas acciones en mensajes activos (un acto caritativo, un piedrazo, una patada), *entregan esa cosa* que será, a su vez, revertida: les dejan *tranquilos* o, por el contrario, son *despachado*, se devuelve en forma de enfermedad, *se corta el hilo* de la vida, se designa la muerte¹³.

Sería en éste u otros casos de fallo o derrumbamiento de la interacción (más bien en esta meta-interacción) en los que se pueden apreciar, más particularmente, las implicaciones

¹³ El carácter meta-interactivo y dramatizado, casi simulado (ser *una persona caritativa para nosotros*) de muchas acciones, podría explicar también algunas de las ambivalencias que se llegan a expresar sobre los *gwzha’* y sus categoría. Estas atribuciones estarían inspiradas por el temor para no incurrir en represalias; pero también, de manera culturalmente más determinada, serían suavizadas, incluso disimuladas, para no desencadenar, por su sanción explícita, unas espirales de desorden, con implicaciones en distintos ámbitos de la realidad.

tanto de unos protocolos “ordenadores” y preventivos como de sus disrupciones, que suelen acarrear consecuencias nefastas en un nivel personal y también social.

Al igual que se mencionó en el mito sobre la caída de Lucifer (Cap. 2), la práctica de una serie de normas sociales, pero también de protocolos formales y rituales, previenen, o retrasan la injerencia, siempre ineludible, de un poder corruptor (*si un matrimonio está bien, se persigna cuando se levanta, etc. no puede entrar ahí, no puede topar ahí*).

Como se comprueba, se puede combatir el desorden, la enfermedad o la muerte con la puesta en acción de un conjunto de acciones y gestos que, aunque similares a los que se reproducen en un plano social, están específicamente dirigidos a lo sobrenatural como serían, por ejemplo, estas acciones caritativas con el Perro Negro; o también y de manera más compleja no sólo con las danzas, sino con la interacción social formalizada que éstas generan, en sus preparativos y ejecución.

Este conjunto de acciones o protocolos, esencialmente performativos, “emulan”, reproducen, al mismo tiempo sostienen, una armonía “en” y “con” lo sobrenatural, semejante a la que se busca socialmente y viceversa; contemplan, sin embargo, unos márgenes y fisuras. Además de estos protocolos “privados”, las normas sociales y comunitarias, (la compostura, el consenso o la constancia conyugal, los patrones de respeto, las jerarquías políticas y rituales, etc.), y su formalización performativa y dramática, están igualmente encaminados a preservar o fomentar esos ordenes -a veces desordenes- desdoblados en distintos niveles de la realidad.

Estas concepciones pueden abrir nuevas perspectivas para el análisis social, además de ritual, en muchos procedimientos cotidianos y ceremoniales zapotecos. Aunque algunas de estas pautas o sus implicaciones han sido anunciadas y señaladas en las distintas secuencias que configuran las danzas-especialmente en el caso del Carnaval en el Valle y sus preparativos-, su ulterior aplicación en éste u otros contextos etnográficos revelaría nuevos parámetros culturales de estas comunidades. Y permitirá, sobre todo, ahondar en los solapamientos entre unas figuras sociales y otras anímicas o simbólicas en su representación en roles rituales y dramáticos.

Aunque estas bases de la interacción social no se pueden desarrollar plenamente en el contexto de este estudio, sí conviene presentar, a modo de epílogo, otra dimensión, particularmente enfática e interactiva de la relación o comunicación con lo sobrenatural: la que acontece durante los sueños. Ésta guardan profundas conexiones con la del ritual y en concreto con las danzas.

2. Otros escenarios de interacción con lo sobrenatural: Los sueños. Un epílogo.

Como se ha presentado en el Capítulo 2 y en el anterior epígrafe, muchos rituales siguen una serie de patrones sociales y se pueden considerar auténticas “interacciones con lo sobrenatural”.

Algunas de esas prácticas y patrones son “preventivos”, como las ofrendas que se hacen a la tierra o a los difuntos antes de sembrar, o antes de una fiesta en la que *se va a reunir mucha gente*; o para rogar por una gracia o resolución de un problema, etc. Otras interacciones, en cambio, son específicamente “ofensivas”. Éstas contravienen las pautas de corrección o control discursivo y dramático que suelen -o deberían- imperar en la vida cotidiana. En éstas se demanda, con maneras especialmente enfáticas e imperiosas, que se preserve un orden o altere una situación o estado de cosas. Aún con todo, en ese tipo de rituales o dramatizaciones se suele mantener ciertas formas y las exigencias siempre van acompañada de ofrendas o regalos compensatorios. Asimismo, ciertos rituales terapéuticos se caracterizan, como se comentó en ese Capítulo 2, por una especial contundencia, casi agresividad. Esos procedimientos serían comparables a unos “exorcismos” o “combates” al diablo u otros seres, según se apuntó en ese capítulo.

También se han señalado un tipo de rogativas, especialmente presentes en la Sierra, que exige de similares ofensivas, incluso de otras acciones subversoras para la obtención de resultados o de unas respuestas esperadas (o como reseñó De la Fuente, 1947, poner santos bocabajo, cortarles las manos, insultar a los ídolos, etc.). Este tipo de “interacción ofensiva”, similar a la que se ha podido apreciar, a su vez, en muchas secuencias de las representaciones y danzas analizadas (ver por ejemplo el “maltrato al Cardenal Leoncio” u otros personajes), aparece también de manera recurrente y gráfica en algunos sueños, según se comprobará. De hecho si las danzas son espejos o representaciones de una “sombra del mundo”, no resultará extraño que se parezcan a muchos pasajes de lo que acontece en los sueños y viceversa.

Aún así, se debe recordar, como ya se estableció en ese Capítulo 2, que muchos de esos “encuentros” o interacciones con lo sobrenatural, a veces frontales o “cara a cara”, no son exclusivamente “oníricos”. A menudo tienen efectos concretos en una realidad cotidiana “ampliada”; o forman parte de las complejas cadenas de acciones y respuestas ya comentadas.

Los sueños constituyen a su vez una vía de interpretación, también de verificación, de muchos sucesos cotidianos. Asimismo resultará interesante comparar algunas de las secuencias que transcurren en ellos con las de las danzas. Como se ha venido argumentando varias de esas secuencias teatrales (o “mitemas dramáticos”) están especialmente vinculadas a patrones interactivos, sociales y rituales; pero también con tribulaciones anímicas, ordenes sociales, cósmicos y mitológicos.

Los sueños y sus tipos.-

Los sueños, como los *aires* o los presagios, pueden ser benéficos y maléficos, portadores de buenas noticias y bienestar, pero también de enfermedad y desorden en un nivel personal o social. Las danzas y sus repertorios alternan igualmente secuencias de desorden y combate, frente a otras de reequilibrio y armonización.

Los sueños, como las danzas, se pueden considerar un tipo de comunicación con lo sobrenatural. Algunos presagian situaciones de bienestar o son “preventivos”, inducen a ese orden social o personal. O bien, en ellos se enuncian, también “recuerdan”, medidas o prevenciones a tomar ante situaciones de posible desorden. Pueden ser igualmente considerados “preservativos” de las tradiciones en un sentido general; pero también de contenidos e informaciones muy concretas, por ejemplo, “los parlamentos” de las danzas u otros “ingredientes” para procedimientos rituales a comentar. Otros sueños, en cambio, como los que se presentarán más abajo, son esencialmente “ofensivos” o agresivos; algunos pueden conducir a desordenes y corrupción social o corporal.

Los sueños son una fuente de conocimiento, incluso un depósito mnemotécnico, de lo personal y también de lo colectivo. Constituyen una prolongación sensorial y cognitiva de la persona. Son asimismo un ámbito o escenario de interacción, y sobre todo de “meta-interacción”, entreverado con los de la vida cotidiana. En los sueños se pueden sostener “encuentros” y se “intercambian” mensajes, algunos de los cuales pueden llegar a definir un camino o destino personal, incluso comunitario, como se verá.

Los sueños pueden inducir a una curación o a la resolución de un problema o controversia. Toda acción social tiene, si no un estricto origen o matriz sobrenatural, sí una fuerte correspondencia (de reflejo, también de inversión) con un ámbito “espiritual”. (Así aparece evocado en algunas secuencias teatralizadas; por ejemplo, en el *Conflicto* entre Desiderio y Carlomagno, en la Danza de Moros). Algunos contenidos de los sueños se perciben de manera directa; pueden contener elementos o señales –“oniramas”– fácilmente descifrables. Otros requieren de una interpretación más exhaustiva, incluso colectiva, pero menos precisa o aproximativa. Existen gentes con más destreza en su interpretación o verbalización, a veces paralela a un manejo de otros géneros tradicionales, no sólo narrativos o del habla, sino también dramáticos o de interacción, a menudo, formalizada.

Como se verá los sueños pueden ser, también, esencialmente interactivos. En ellos se “baila” con determinados personajes, se conversa, se recuerda, se aprende, se intercambia información, acciones, objetos (trompetas, banderas, almohadas, bastones), etc. En ellos pueden aparecer también algunas de estas “señales” más concretas y se rigen por ciertos códigos, aunque algunas de sus principales reglas serán, como en las danzas carnavalescas, el disimulo y la inversión. En muchos sueños se interactúa con vecinos o compadres, con viejos y difuntos, con animales o seres no identificables, etc. Son, como las danzas lugares sin tiempo y con coordenadas espaciales difusas, a menudo tergiversadas.

Como entre otros grupos amerindios, se exige de algunos especialistas, y sobre todo de las autoridades, no sólo que sueñen sino que sepan interpretar y aconsejar a partir de los sueños, especialmente ante decisiones difíciles o controvertidas para la comunidad. Estos procesos de interpretación y construcción narrativa de los sueños -en su verbalización, negociación colectiva, implicaciones, etc.- merecería de un estudio propio. Aquí solo se comentarán algunos sueños por su relación con las danzas o por una dimensión meta-interactiva que éstas también contienen y proyectan. Los sueños, además de una

experiencia individual (como el acto de danzar y su *promesa*), son representaciones de un imaginario colectivo y un acto social¹⁴.

Como se ha comentado la persona se compone de *carne y sangre* y también de un “alma”, más bien, de una serie de organismos o prolongaciones, apariencias y sustancias (incluyendo la compostura personal y las ropas o su emanación durante la vida social) y de co-esencias (incluyendo las versiones espirituales de uno mismo e, incluso, de una red de parentesco y ancestral) pero que atañen igualmente a la persona en su corporalidad.

Estas co-esencias, casi co-sustancias, pueden trascender tiempos y espacios, como se ilustrará en algunos de estos sueños; pero no sólo los *gwzha'*, sino todo tipo de personas, pueden trascender también algunas de las dimensiones de la realidad que se han venido diferenciando, una espiritual y otra mundana. Esto tendrá importantes implicaciones en una configuración simbólica, pero también social, de la persona.

Como se comentó, por ejemplo en la Sierra, el corazón (*lazhe'*), en su forma inmaterial o volátil (*como un pajarito*), vinculado a un ese “alma” (*spirit, grasiw*, incluso *aliento vital*) es fuente de experiencias y percepción, además de las de vigilia. Este *corazón*, en algunos aspectos compartidos con la *cabeza*, alberga el entendimiento, recuerdos, sensaciones, emociones, el lenguaje, etc. Pero, al margen de esa entidad personal, en su aspecto metafórico, ciertos aspectos de la persona, menos concretos, aún así, de carácter metonímico, pueden actuar de manera independiente, casi autónoma, de la presentación y constitución diurna de la persona.

Como se verá en los sueños -o como sucedería durante las transformaciones de los *gwzha'* -, estas esencias perciben y actúan de manera independiente, casi autónoma, de la persona en su presentación diurna o de vigilia, cuestionando su propia definición, y otras nociones de individualidad, voluntad o libre albedrío. Asimismo, la vinculación, no sólo metafórica sino también metonímica, del corazón con el habla implicaría, por ejemplo, que pueda establecerse algo así como una “comunicación entre corazones”, con consciencia y cognición diversa, casi independiente -pero siempre algo interrelacionada- respecto a la que se establece en la vigilia.

Sueños con los santos o el Patrón.-

Algunos sueños con los santos son presagios, por ejemplo, de la llegada de algún visitante o de información sobre el bienestar de familiares que se encuentran lejos porque, como se suele decir, *hasta allí llega*; o, porque el *Patrón es muy andalón*. Por ejemplo:

llega en el sueño de mi hijo que está en México. En la semana que fuimos a México, soñó mi hijo, tres días antes de llegar nosotros a México, cuando soñó. Dice que llegó el Patrón

¹⁴ El acto de “danzar” podría ser comparado, en su carácter terapéutico, al de “cantar”, por ejemplo, entre los pumé de Venezuela; y, sobre todo, en la relación que estas expresiones culturales tienen con los sueños. Estos actos individuales pasan a tener una dimensión colectiva, como expresión de un imaginario, velado pero compartido, y como acciones sociales. Además, como se viene argumentado, las danzas zapotecas tienen (en distintos modos, a veces incluso desordenadores) una capacidad de ordenar el mundo y prevenir del caos similar a la de los pumé, que “cantan para vivir” (Orobitg, 2001). Un análisis más exhaustivo de sueños o experiencias de aflicción entre estos serranos revelaría, además, interesantes relaciones entre los conceptos pumé de “caja” y “cuerpo” y el de “cuerpo cristiano” de los zapotecos (también en su “materialismo”).

ahí con su bastón, 'no te preocupes Valdo', dice que le dijo, porque se llama Osvaldo, 'ya, ya viene, pero viene feliz, no te preocupes, ya vienen, ya van a llegar', dice que le dijo, en sueño.

Además de con los patrones y santos locales, los que están emigrados sueñan a menudo con la Virgen de Guadalupe que les ayuda en tránsitos personales o en dificultades específicamente relacionadas con esa situación de exilio. Pero, sobre todo, muchos sueños recogidos en estas comunidades suelen constituir una especie de avales o atestados de idoneidad cívica y moral desde lo sobrenatural, a menudo relativos al cumplimiento de deberes personales o comunitarios. Los santos se aparecen en muchos sueños anunciando cargos o compromisos (mayordomías, compadrazgos, participación en danzas), incluso ante situaciones políticas controvertidas o decisiones trascendentes. En este sentido serán preservadores activos de algunas costumbres locales, incluso, indirectamente, de un sistema relativamente tradicional de cargos.

Veamos, por ejemplo, el sueño de dimensiones pedagógicas y de autorización que experimentó un maestro de danza de la Sierra cuando, aún joven, las autoridades del pueblo, y su padre, le presionaron para que la enseñara por primera vez. El anterior maestro había muerto y él sólo la había bailado, en una ocasión y con dificultad, cuando sólo tenía 7 años. Don Leonardo recordaba sólo algunos de los muchos sones; también frases sueltas de ese parlamento que, aunque no es largo, sí exige de muchas invocaciones piadosas, según el santo de cada fiesta. Aunque declinó reiteradamente las peticiones, fueron tan insistentes que finalmente (y para *no hacerse rogar*, como suelen hacer estos y otros especialistas) tuvo que aceptar, aún a riesgo de que *no le va gustar a la gente*¹⁵:

(...) apenas sabía yo como unos siete u ocho sones, hijole, y ya hay el compromiso!. Iba yo a barbechar, ya estaba yo recordando, recordando, cómo va, cómo va. Bueno ya me iba yo con los sones, pero ahora los pasos, hijole!. 'Dios mío!, ahora vas a, oír lo que me pasó. Estaba yo trabajando con el difunto de mi papá hasta allá arribita del río, no?, estábamos barbechando, ahí nos quedábamos en el rancho. Vas a ver, una noche como a la una de la mañana, cuando soñé (.) que llegó el patrón, con su garrote. 'Qué haces Leonardo?', me dijo en el sueño, 'aquí estás?', 'aquí estoy', un hombre alto, güero, con barba (.) 'A ver, párate', me dijo, 'qué es lo que te falta, qué es lo que dices que te falta'. 'Hijole, 'esto me falta, esto me falta', le dije. 'Pues ora ¡párate ahí!, y lo hacemos entre dos'. Y el señor empezó a chiflar, empezó a bailar y me dijo 'por aquí pasa primero, por aquí tienes que pasar la segunda vez y haz tu vuelta'. Y se terminó un son, agarró otro, pero todo se me grabó. Hijole, hasta que terminó los sones, ahí estuve yo bailando con él en el sueño (.) Ya venía amaneciendo cuando le dije a mi papá 'mire, papá, esto soñé, ahora voy a hacer que está fresco esto; pues no trabajamos hoy, usted ve si trabaja con la yunta pero yo me voy'. Y que me subo, temprano llegué al municipio y le dije a la autoridad 'por favor', le dije, 'mande usted que se estén los muchachos hoy, voy a estar con ellos, a principiar a enseñarlos' (...).

Y añade:

¹⁵ Estas transcripciones recogen esencialmente el contenido del discurso y la recreación de los diálogos, aunque se añadirán algunas anotaciones paralingüísticas del sistema ya presentado. Se han añadido también 'comillas' (o en siguientes transcripciones unos guiones largos) para resaltar mejor la simulación de turnos interlocutorios, particularmente recurrentes en estas narraciones. Éstos son más apreciables oralmente, por la aplicación de distintas voces y tonos según intervienen los distintos participantes evocados.

Si, el mismo Patrón vino a darme los sones que me faltaban, hasta que se completó. Por eso, siempre no olvido de él. Bueno, ya están los sones, pero, ahora la relación. Otra de las cosas, es lo más pesado. Siempre he acudido con él, 'ahora, San Juan Bautista, quiero que me de toda la sabiduría que Cristo Jesús ((hace gesto de escribir)). Me llevó también. Adónde voy a sacar esto?, y cómo lo voy arreglar?, porque no es como quiera, no es nada mas escribir y escribir, tiene uno que, darle su parte, su parte, su parte. Y todo lo he sacado de la Sagrada Escritura, de ahí, de los Evangelios, yo ahí tengo mi libro de cada fiesta. Tiene uno que calentar la cabeza, no? Si, ahí tengo todo, si vendiera yo esto, si, porque nadie lo tiene. Siempre me acuerdo con él. Ora sí: quiero que me dé la sabiduría que tiene, que Dios le dio a usted, órale, ayúdeme!, y ahí me hace, de veras.

Precisando, también, en otra ocasión:

pues por eso es que le tengo mucha fe al santo patrón. Él mismo me dijo los sones que me faltaban, hasta la fecha se me quedaron, si, él mismo. Por eso digo yo **estos sones no son míos son del santo**. Lo mismo de la relación, porque no tenía yo nada. El que enseñaba, quién sabe adónde, si perdió su relación, o qué, no hay nada. °Dios mío, dios cómo hago, cómo hago (.) °bueno, °luego acudí con el santo
— °ahora quiero que me de toda la sabiduría, °de su primogénito °le dejó, ora quiero a ver cómo (.)
°cuando soñé (.) °que la relación se tiene que sacar de la sagrada escritura, °de la santa biblia, de ahí saqué toda la relación.

Aparte de la cualidad sagrada que en este sueño se otorga a las danzas y a sus parlamentos, o de la autoridad personal que confiere al narrador, se señalarán también una serie de constantes interactivas (algunas de las cuales serían apreciables, incluso, en unos “encuentros” u apariciones menos oníricas con seres “sobrenaturales”):

En este caso es el propio Patrón quien transmite los sones (*estos sones no son míos, son del Santo*) que, además de verificar el carácter sagrado de su proceso de escritura, contribuye en la interpretación que se ha venido dando de las danzas, como medios privilegiados de comunicación con lo sobrenatural. Pero, asimismo, el Santo baila e interactúa con don Leonardo verificando su idoneidad personal para enseñar la danza, y que eventualmente le servirá, también, para cumplir con otras tareas rituales o cívicas. Además de un selecto interlocutor y “pareja” de baile, el maestro se convierte, a su vez, en un particular “enviado”, un adecuado transmisor de mensajes divinos, refrendado adicionalmente por su aptitud, relativamente excepcional, para leer las Escrituras y reformular los parlamentos¹⁶.

¹⁶ Para esto se ayudará también de otros *libros de eclesiástico*, como especificaré después. Se debe recordar que hace sólo unas décadas que se han generalizado los programas de educación, también secundaria, en algunos pueblos de la Sierra; pero son pocos los adultos, y menos de edad, que pueden leer o incluso hablar castellano con fluidez (ver estimaciones en Cap.1). Por otro lado, la decadencia de algunas danzas en las últimas décadas se atribuye a la desaparición de los maestros viejos o el descuido de los cuadernos de unos parlamentos, siempre fragmentarios. Aún así, a éstos se les sigue concediendo un importante valor económico, aparejado al valor simbólico y fáctico del conocimiento de la escritura, sobre todo en este sentido esotérico y ritual. Antes se preservaban y transmitían con celo; se dice que algunos maestros los vendían a otras comunidades por cantidades importantes, o las cobraban por enseñarlos. Este flujo es hoy, sin embargo, menos intenso. Algunas danzas, o muchos de sus aspectos, desaparecen con sus maestros; aún así en ciertos casos se “rescatan” por nuevos impulsos, a menudo precarios, vinculados a una promoción cultural institucional o, de manera más excepcional, como en el valle, porque derivan, de manera más o menos directa, en un provecho comercial o turístico.

Como se comentará, este procedimiento de verificación sobrenatural se podría comparar al que, tradicionalmente, han manejado otros especialistas rituales locales. Además, la propia ejecución de unos gestos, acciones y discursos -ya sea en un plano onírico o mundano- particularmente beatíficos, y con un interlocutor eminentemente benéfico como es el Patrón, lo afirman ulteriormente como un “genuino cristiano”, apto para enseñarla y fomentar el orden en distintos niveles de la realidad. Este sueño garantiza y proclama su alineamiento personal y moral, pero también cívico y social, desde una esfera sobrenatural.

Esta acción de *bailar con Él en el sueño* y, sobre todo, de ejecutar o restablecer *entre los dos* todos los sones, acabarán por generar un ulterior orden social, incluso cosmológico, derivado de la perpetuación de una costumbre y de la “ofrenda” comunitaria al Santo. Las danzas son, como otros mensajes meta-interactivos, acciones retóricas y dramáticas que, en este caso, escenifican una avenencia y armonía colectiva entre danzantes de los distintos barrios (paralela, por ejemplo, a la que se elabora ante el Perro Negro). Estas ofrendas o mensajes revertirán, desde la lógica interactiva, en un ulterior bienestar y provecho para la comunidad.

De la narración de este sueño resulta asimismo relevante el modo particularmente “dialógico” en que se desarrollan -y refieren- algunas de sus secuencias (con saludo formal, turnos interlocutorios, gestos y movimientos interactivos, etc.). Esto se apreciará también en otros sueños. Asimismo destaca la retórica, particularmente enfática, con que el maestro implora, casi compele al Santo, en la delegación de unos saberes transmitidos, a su vez, por el mismo Dios o Cristo Jesús. Este estilo interlocutorio, especialmente persuasivo aparecerá de manera recurrente en sueños performativos y, como se ha sugerido, en rituales sobre todo terapéuticos y en la actuación de muchos personajes en las propias danzas.

Muchos de estos sueños en los que se interactúa con un santo o con otras entidades sobrenaturales suelen acontecer alrededor de la medianoche. En ellos se intercambian mensajes, bailes o también objetos. El Patrón suele aparecer como un *güero*, con su cayado o *garrote*, como el que lleva su imagen en la iglesia. *O se presenta un viejito, que viste como uno también, pero luego se lo reconoce, como era barbón*. A veces se le identifica como un hombre alto que, con la barba, constituye otro los atributos característicos de los patrones o Dueños del Monte, así como de varios personajes de las danzas (por ejemplo el “padre” o *Rey Judío*, el *Abuelo del Nene*, muchos de los caudillos se escogen también por su altura, etc.).

El carácter performativo de los sueños resultará aún más evidente en algunos en los que se reciben daños o contraen enfermedades (ver en los que aparecen las, ya comentadas, transfiguraciones del Chaneke); pero también en los de curación. Los sueños durante estancias en lugares extraños, como las clínicas de las cabeceras o en Oaxaca, suelen resultar particularmente densos y recurrentes. En algunos casos los convalecientes relatan un tipo de “maltrato” -onírico pero no exclusivamente “anímico”- infligido por personajes diabólicos, a veces trasmutaciones de médicos o enfermeras. Sin embargo, se darán igualmente otro tipo de interacciones; por ejemplo:

Estaba yo durmiendo en un cuarto. Tenía yo una almohada de color azul. Cuando soñé que llegó un señor, pero alto y güero. Llegó y me saludó, ‘buenos días’, me dijo, cuando llegó el cuarto donde estaba yo. ‘Cuándo piensas irnos, allá en el pueblo’ me dijo. ‘Pues a ver cuándo’, le decía yo, ‘a ver cuándo puedo ir, porque tengo cita todavía’. ‘Ah, pero no te

preocupes, y cómo sientes ya, donde te operaron?’ me dijo. ‘Ya más o menos, pero todavía me arde a veces’, le decía yo, no?. ‘Bueno, pero ahora te voy a dar una almohada. Necesitas que te cambies la almohada para que te alivies más pronto’, me dijo. Y me dio una almohada blanca, y sacó la almohada que yo tenía, que era un color azul. Y metió una almohada blanca. Vaya, supongamos que en esta noche soñé, mañana o pasado, ya no tenía yo ningún ardor, ni nada que me molestaba.

Otros sueños interactivos, reprobatorios y ofensivos.-

Además de con los santos, otros sueños pueden resultar explicativos de diversos aspectos etnográficos y de otras relaciones interactivas e interlocutorias con “seres sobrenaturales”. Estos sueños ilustran distintos trances sociales, tipos de rogativas y contribuirán, asimismo, en una comprensión de las danzas como rituales performativos complejos, con sus múltiples fases de interacción social formal, además de teatral, interrelacionadas simbólicamente, a su vez, con lo sobrenatural.

Una controversia social reciente, por ejemplo, y su resolución mediante una serie de rogativas y en un sueño, evidenciará algunos de estos mecanismos de funcionamiento y de reflejos mutuos entre secuencias de interacción social y con lo sobrenatural. Mostrará también la influencia del papel de los sueños en la organización comunitaria, así como en una configuración emocional de los individuos. En este caso, un especialista en protocolo (no sólo en lo social, sino respecto a lo sobrenatural) es consultado, por lo que permitirá, asimismo, continuar indagando en algunas de las funciones y jurisdicciones de estos agentes:

El sueño se enmarca en una secuencia de sucesos que tienen como germen el rechazo, injustificado, de unos padrinos de bautismo de aceptar el compromiso para la boda de su ahijado, como les correspondería, además, por costumbre. Estos padrinos no tienen hijos y no carecen de medios, por lo que su rechazo resulta especialmente reprochable (*ahí cayeron*). La situación se agrava cuando, tras muchas peticiones, la madre del novio (viuda, y con su red social debilitada), no logra establecer un nuevo compromiso. El hijo acaba por no encontrar otra solución que emigrar a México. Ante los lamentos de la señora por la inminente partida de su hijo, uno de sus compadres -a quien se atribuyen algunos de estos conocimientos especializados, y a quien se suelen delegar cometidos rituales por el ciclo anual o vital-, recuerda como le aconsejó:

- dí:gale comadre que se aguante, que no se aloque. Hay manera le decía, hay manera,
- **pero cómo hago compadre?**
- **sabe** usted lo que va hacer comadre —le digo— (.) **usted no ha ido al panteón?**
- °no, no ((*susurra*))
- usted ya fue a la iglesia, a suplicarle al patrón, el patriarca San José, la Virgen Maria? (.)
- **°ya: fui** —dice— **ya fui** a poner unas velas.
- **pero nomás como hacen ustedes**, nomás llegan ((*reprende*)) (.) **ponen la vela y ya, punto** ((*palpada y gesto de apresuramiento*)) (.) **°no::** —le digo— **°no es así**, ((*voz suave*)), °necesita, hay que platica:r °con las imá:genes, °son sagrado le digo (.) pero lo único que debe usted hacer ora, °vaya usted al panteón, (.) pero **temprano**. °temprano °va usted, usted sola va al panteón, a:h- platicar con su finado esposo —se llamó C.L.—, **tu abue:lo**,

((enumera con los dedos)), **tu abuelita**, ((enumera)) bue:no todos (.) la familia de usted que se han muerto (.) y dígales, **cómo va**-voy hacer esto, eh?. Compade:cen de mí que soy viuda, y cómo **ha:go**? para salir de este compromiso de mi hijo, eh? a ustedes difuntos, que se murieron, repentinamente, en el campo, en los caminos, que ya no hay quien los acuerde. Pero yo ahorita me acuerdo de ustedes, eh? suplico a nuestro padre Dios que les dé descanso (.) la Virgen Santísima del Carmen, que es la protectora de~los~fieles~santos~del~purgatorio, para que le suplique a San Pedro, para que les de descanso, eh? por favorcito, Padre Santo, déles descanso a mis fieles difuntos, eh? para que: **espiritualmente**, acompañen **a mí**, para que se arregle mi asunto. **Así** vaya usted decirle a los difuntos, **y lleva** ((implorante)) un poco aunque sea **agua** natural ((irónico)) llévale para que(h) así*h ((risa)). Ay, bueno~usted~sabe, pero eso digo yo (.)

— **gra:cias compadre**, dice ((suave)),

(.)

híjole, no es que estamos platicando con la (**forma**), luego al siguiente madrugada fue, **so:la** la pobre señora, so:la. **Hasta después** vino a darme la respuesta, cómo le fue. ah, dice la pobre señora

—desde la escuela, empecé a llorar ((de tristeza)) hasta llegar al panteón—, **po:bre** señora, —si, si llegue allí, °híjole —dice— °puse veladoras, me hinqué, °llegue en la capilla del medio del panteón, y hice lo que usted me dijo—, °todo todo de aguardiente regó todo eso¹⁷

(.)

sabes qué pasó? (.) **tres noches nada~más pasó, cua:ndo soñó su hijo**, el que se va a casar, se llama V.L.A. se llama, cuando soñó el muchacho, híjole, amaneciendo, se levantó, y luego luego platicó con su mamá

— **míre mamá, esto soñé**. ((con apremio))

— **°qué soñastes hijo?** ((con apremio))

— **soñé que:** ((voz grave)) **se está haciendo una fiesta acá**, y vi:no un señor (.) —bue:no, suponga:mos que es invitado de la fiesta, no?—, **se levantó**: un señor que quería bailar con usted ((voz grave)) se llama Pancracio~Vargas —pero **vive** ese señor aquí abajo vive, se llama P.V.—, y usted no aceptó para bailar con Pancracio (.) cua:ndo **vi**, que se levantó un señor que se llama Domingo Vásquez ((remarca en la mesa)), **a::h** contentísima se puso usted cuando Domingo~Vásquez dijo (.) —**señora vamos a bailar** ((tono alegre))— hí:jole **conte:nta** se puso usted. Y bailó usted con **Domingo~Vásquez**

(.)

°cómo es la noticia que le llevó el sueño del muchacho?

—**no será: el señor?** ((tono interrogativo)). °híjole (.) **ahora mi:smo** quiero que vaya usted a la casa del señor Domingo~Vásquez a ver si va a aceptar.

Tras un proceso de rogación y debate en casa de D.V. —en el que el narrador se explaya en sus aspectos interlocutorios formales, siempre cruciales—, éste consultará a su esposa, y tras una intervención de otros familiares, aceptan con relativa facilidad el compromiso. Se les lleva, entonces, su *reliquia* (ración de tortilla, tamales, guajolote y otras ofrendas de agradecimiento que se entrega a los padrinos por su aceptación). El trance social queda resuelto, pues, gracias a unos procedimientos rituales adecuados; pero sobre todo, y como se aprecia en la conclusión, a una activación anímica o “espiritual” paralela:

¹⁷ Aunque pudiera ser por *temor*, el narrador llegará a especificar después que *la señora llora de tristeza*. Además es viuda y por eso deber ir sola, aunque es casi en la noche, a realizar esta rogativa. Se explica que *ya se juntó con otro señor, pero no es capaz el señor que ande con ella, porque es diferente. Siempre el señor que se juntó si apoya a los mandados y en otros cometidos; pero en cuestión de eso, es diferente*. Es decir, este tipo de ritual exige un vínculo familiar o marital explícito con algunos de los difuntos invocados. Y también de la actuación específica de la madre en “representación ritual” de su hijo.

ya ves cómo hicieron (.) los difuntos pues, *que arreglaron eso secretamente, en una cosa así, hijole*. En el sueño del muchacho llegaron, hicieron *fiesta*, y llegó el señor Domingo~Vásquez en esa fiesta y con el señor Domingo~Vásquez bailó su mamá en el °fandango. y *él es* que va a ser su padrino ((*remarca en la mesa*)). *Qué: bonito, qué bonito* salió el sueño, no? El muchacho adivinó en su sueño *que él va a ser* su padrino. Si::, *qué bonito salió la cosa* ((*tono cantado*)). Por eso espiritualmente *arreglan* las cosas.

A los tres días de la persuasiva invocación y ofrenda a los difuntos en el panteón, el novio sueña una celebración. Como se puede apreciar es él mismo quien descifrá, a su vez, el significado de ciertas acciones durante el sueño, no sólo performativas en sus matices dramáticos, sino proféticas; en concreto los bailes, que transcurren en esa “fiesta”, un escenario recóndito, y a veces alterado, pero siempre interconectado y “replicado” respecto a la vida cotidiana¹⁸.

Estos escenarios anímicos no tienen, sin embargo, ni obviamente, los mismos parámetros temporales ni ontológicos. En el festejo celebrado por “los difuntos” – posiblemente gracias a la abundante ofrenda de licor recibida días antes en el panteón- también participan otras “personas sociales”, la madre y otros vecinos o, más bien, sus facetas anímicas. La “fiesta” es, además, una versión no sólo atemporal sino profética de la propia boda del muchacho (su baile nupcial o un *fandango* arquetípico). Estas acciones performativas de los difuntos, aunque “secretas” y duplicadas en un ámbito recóndito, como *la sombra del mundo*, interfieren de manera profunda en el orden social y en la manera de percibirlo.

Como se puede suponer, este tipo de bodas, como cualquier otra celebración del ciclo vital o anual en la que *se reúne mucha gente* (y que constituyen, por su intensidad, una particular agresión a la *tierra*), requerirá de ulteriores rogativas y ofrendas a entidades diversas. Éstas serán ya de tipo más específicamente preventivo o “profiláctico”, como son las correspondientes *raciones*, invitaciones o participaciones a la tierra y a los difuntos previas de esas celebraciones. Estos mensajes y ofrendas prevendrán, en particular, de una descortesía u “ofensa” a esas entidades. Su omisión, incluso la incorrección en la compleción de algunos de sus procedimientos, suele desembocar en ulteriores desordenes. A menudo estos pueden resultar en meros fallos logísticos (como se ha comentado, se echan a perder alimentos, se acaban antes de lo esperado, etc.); pero, también, pueden

¹⁸ Por otro lado, el novio se adapta bien a la definición de un muchacho *custodioso*, perspicaz y observante de las normas. Su empeño está en celebrar el matrimonio, consensuado social y ritualmente. Las bodas no requieren, específicamente, de la consumación en la iglesia sino, sobre todo, del *fandango* o elaborada celebración en todas sus etapas, de ciclos y relaciones sociales recíprocas que duran varios días. Y, sobre todo, además de una celebración (los *robos* son relativamente aceptados) se requiere, al menos, de una “toma de conciencia” además de los actos meta-interactivos, que sacralicen, cultiven, incluso “humanicen” esa unión: *bueno, cuando llegan a casarse, van a pensar algo, no se casa como si fuera un perrito o una perra, se junta, se cruza y ya, punto; ahí es donde hay casos de esos que unos dos tres meses al año ya empiezan, ya tienen el problema, ya empiezan a pelearse se divorcian, ya, bueno, un montón de cosas*. Como se ha comentado, el desorden conyugal, como otras disrupciones sociales o falta de prevenciones meta-interactivas, es fuente de ulteriores conflictos en niveles más amplios y, por tanto, especialmente reprobados. Ese hacer o ‘*pensar algo*’ es, precisamente, tomar conciencia y medidas profilácticas convencionales, como las que se han venido mencionando en el epígrafe anterior, ante el desorden.

derivar en accidentes o altercados más serios, peleas o discusiones entre los asistentes, incluso entre los familiares.

De manera más automática, y siempre recíproca, la descortesía de un invitado o un fallo formal ya durante la celebración, incluso por parte del maestro de ceremonias, podría desencadenar, igualmente, alguna de esas u otras “respuestas” inmediatas, también nocivas, desde lo sobrenatural. Éstas suelen tomar la forma de colapsos sociales o logísticos; un comentario insidioso o la enunciación de chisme, como se ha mencionado, se suele asociar con incidentes o accidentes subsiguientes, se voltea una olla de café, se estropea un alimento, se quema alguna de las cocineras.

Es decir, en todo momento se establecerá una cadena indisoluble de causas y efectos (respuestas), con consecuencias o “impresiones” mutuas –en la definición interactiva de ese término, según Goffman (1974)-, entre muy distintas entidades y ámbitos de la realidad. Es en base a esta concepción del mundo en ámbitos diferenciados, espirituales y cotidianos, no sólo interconectados sino también con aspectos recíprocos, a veces en inversión, que se debe entender, asimismo, el carácter interactivo (también esencializado o meta-interactivo) de muchas acciones rituales y sociales.

Respecto a ese tipo de medidas preventivas previas a las celebraciones, por ejemplo, esta boda, el huehuate o especialista ritual y de protocolo concretará:

A cuatro o cinco días que se celebre voy a llevar ((*aguardiente y otras ofrendas*)) para suplicarle y decirle la **cosa** que se le va a recibir la gente ese día. Lo van a aprovechar, pero no van a ser provecho de nosotros nada más sino que **va a ser** provecho de todos los difuntos. Le di las gracias los difuntos pues, tenga ustedes ((*gesto de derramar*)). Y por favorcito también ((*remarca con el índice*)) que, eventualmente queremos ((*remarca*)) que nos acompañen ese día, **ellos** y a mí también, porque yo voy a ser responsable de la mesa ese día, **quiero** que nos cuiden, que me cuiden ese día, para que no pase nada, porque mucha gente va a venir, en ese dichoso lugar, van a: traer sus familias y no quiero que pase nada, ¿eh? ((*tono impositivo*)), to:do salga bien, **y así fue**.

Se puede apreciar aquí la fluidez y constancia en esta interacción con lo sobrenatural; sin embargo, en ocasiones, algunos especialistas o responsables del evento llegan a descuidar estas prevenciones rituales. No resulta casual que, entonces, acontezcan ese tipo de altercados. Con, algunos de estos huehuetes o meseros más experimentados y aptos pueden llegar a contar con ayudas extraordinarias: a menudo los propios difuntos les reclaman en sueños que se culminen o completen sus ofrendas con suficiente antelación. Les pueden incluso “recordar” que se aprovisionen de todos los ingredientes necesarios, o solicitan algunos más, en particular; además del aguardiente, los difuntos, como la *madre tierra*, suelen gustar de copal, huevos, pescado, galletas y caldo de pavo.

Como se verá abajo, muchos de estos sueños, a veces sólo “reprobatorios”, mantienen una estructura “interactiva” similar a los de otros más específicamente ofensivos o agresivos; o también proporcionalmente inversa a la de otros más productivos, como los arriba mencionados. En estos sueños más “ofensivos” podrán intervenir no sólo los difuntos sino también los *gwzha*. De hecho, resultará significativo que tanto en los que intervienen unas como otras entidades, y ya sean de verificación, reprobatorios o agresivos, muchos de estos sueños comparten patrones reiterativos. En unos se entregan bastones de mando o banderas

de triunfo; en otros, en cambio, se cruzan ataques, amenazas o insultos, aunque todos comparten ambientes, estilos y esquemas dramáticos que aparecen, además, particularmente evocados y teatralizados en las danzas, (recordar esas entregas en las bélicas, los “maltratos”, también en la Pastorela).

Además, resultará particularmente significativo como, aunque con apariencias algo difusas, estos sueños relativamente estructurados pueden estar protagonizados, indistintamente, tanto por *difuntos* como por *gwzha'*. Esto evidenciará otra más de las múltiples conexiones entre estos dos tipos de entidades, convencional o tradicionalmente diferenciadas en las referencias etnográficas previas o estudios de la región, siempre escuetos en estos aspectos. Estos datos sobre sueños pueden proporcionar, por otro lado, ulterior información a cerca de la particular -siempre recóndita o encubierta-, constitución de unas entidades personales, que son también ancestrales, y que están sometidas a contradictorios procesos de combate y negación, pero también de reconocimiento y exaltación.

Un caso belicoso.-

Como se ha podido apreciar, durante los sueños se transmite información o presagios, y se establecen relaciones con entidades “sobrenaturales”, o también, más específicamente “naturales” y con distintos niveles de opacidad sensorial. En los sueños se intercambian mensajes y acciones y éstas se perciben con capacidad para interferir en la vida cotidiana y en la corporalidad, por ejemplo, anunciando o verificando sucesos o fomentando una curación. Pero también se pueden establecer relaciones ofensivas u agresivas, en las que se transmiten augurios nefastos, enfermedad, incluso muerte.

En casos ya comentados, por ejemplo, de sueños con el *Chaneque* se aprecia esta interferencia entre avatares anímicos y corporales. Este Dueño de lo Silvestre aparece transfigurado bajo la forma de un familiar, ofreciendo “alimentos” succulentos que si se consumen, durante el sueño, resultarán nocivos para el cuerpo en vigilia; se requerirá, entonces, de baños y purgas ya en vigilia para fomentar el restablecimiento. Existen también, como se ha mencionado, unos maltratos anímicos y oníricos, especialmente recurrentes durante las convalecencias o en estancias en hospitales. Igualmente algunos sueños, casi visiones, o viceversa, impresionan hasta el punto de producir *espanto* en todos sus síntomas (caída de pelo, pérdida del habla o del apetito, inflamación de pies, etc.), como los padecidos por el ya comentado vecino que se durmió en su milpa y fue “despertado” por las sardónicas imprecaciones de un zorro-chaneke.

Pero, además, se han recogido otro tipo de sueños trascendentes, a veces específicamente considerados *pruebas*, similares a ciertos sueños iniciáticos recurrentes en la etnografía americana, que pueden verificar o autorizar unos saberes o el ejercicio de una especialidad ritual. Entre éstos se podría incluir el ya comentado entre el Patrón y el maestro de danza; u otros similares, en que estos maestros reciben una trompeta (blanca); o funcionarios y comisionados cívicos o rituales que reciben bastones o banderas anunciando sus encomiendas o verificando sus decisiones.

Estos sueños, su narración, derivan en ulteriores poderes y autorización de sus protagonistas desde lo sobrenatural, para ejercer, además, prerrogativas en jurisdicciones ampliadas de la realidad. Pero, por lo mismo, pueden resultar específicamente controvertidos cuando no peligrosos para quien sueña, precisamente por esa común aceptación de las interferencias entre lo onírico o simbólico y lo social.

Su desarrollo dramático, incluso el estilo de los enunciados o discursos que transcurren durante esos sueños, pueden recordar, además, a secuencias particularmente belicosas de las danzas. Estas secuencias de los sueños se asociarían también a otro tipo de acciones rituales “ofensivas” de vigilia (como la comentada en el “pseudo-exorcismo” del Cap.2.), en las que se exige una interacción especialmente enfática y agresiva con diversas entidades sagradas o “sobrenaturales” (no sólo maléficas, sino también con algunas ambivalentes como los difuntos), para la obtención de respuestas adecuadas. Muchas de estas acciones suelen recordar, además, en sus gestos y retórica, a la empleada por los especialistas rituales oficiales, los curas; (ver también este mismo estilo, por ejemplo, en la amonestación o consejos previos al sueño antes analizado).

Por otro lado, como se propondrá, no resulta casual que estos sueños iniciáticos, a menudo de chamanes u otros especialistas en la etnografía americana, sean similares a los que autorizan a *huehuetes* y *meseros* en éste área cultural, dada la especial ceremoniosidad y teatralidad no solo del “ritual” sino también, y particularmente, de la vida “social” de los zapotecos. Se podría decir incluso que su vida es, de hecho, un largo y constante ritual.

Estos patrones ceremoniales (y meta-interactivos) zapotecos se han elaborado, concretado, auto-referenciado y teatralizado, casi hasta una solidificación de la interacción (como se ha podido apreciar, por ejemplo, en el análisis detallado sobre todo de la última danza, el Carnaval en el Valle). Este tipo de pautas protocolarias, aunque aparentemente formales, responden a unos conceptos e ideologías sociales y culturales especialmente persistentes, incluso resistentes a muchos otros cambios. Si, según se viene sugiriendo, las prácticas sociales deben ser consideradas e interpretadas como rituales -y viceversa-, la iniciación, el papel y las jurisdicciones de estos huehuetes o especialistas, sobre los que recae además su correcta transmisión, resultarán trascendente en una comprensión de este ámbito cultural de acción e interacción social y con lo sobrenatural, al igual que en sus recreaciones dramáticas.

Como ilustrarán estos sueños, existe una tensión intergeneracional entre estos especialistas, que podría ser, también, entre ideologías o sistemas más amplios de comprensión del mundo. Estas tensiones podrían ser las que enfrentan igualmente los funcionarios municipales, a los que se exige pautas y conocimientos tradicionales, pero también que estén *estudiados*, incluso tenga experiencias de migración, para sostener relaciones institucionales o con el exterior. Estas exigencias serían indicadores cruciales de cambio en estas comunidades. Aún así, muchos de estos agentes, incluso estos maestros de ceremonias o danza, han incorporado y reivindicado estos conocimientos foráneos (la escritura, retóricas y gestualidad litúrgica, burocrática, etc.) desde hace tiempo, e incluso, se han convertido en esencias de una identidad tradicional, como se ha visto.

A pesar de algunas innovaciones entre éstos jóvenes o “nuevos” huehuetes, y del cruce de críticas con otros más viejos o “conservadores”, sus gestiones y reivindicaciones

aparecerán aún enmarcados en ámbitos de sentido, si no tradicionales, sí de fuerte contenido local, como se comprobará.

Algunos de estos temas subyacen en sueños, como el que se comenta a continuación (o, incluso, en el antes referido por el maestro de danza); y también en muchas danzas, como la de Gules. Éstos, ya sean *difuntos* o unos *viejos* (paradójicamente encarnados por adultos jóvenes o de mediana edad), critican con sus bromas a los funcionarios por sus trasgresiones de una normativa y un protocolo esencialmente tradicionales. Indirectamente sancionan también a los propios huehuetes que actúan incorrectamente, con sus versiones seniles y defectuosas (el estilo del *malviejo*), o con sus imitaciones trastocadas o poco coherentes con la tradición y sus prerrogativas. Aunque críticos en distintos aspectos y a pesar de sus innovaciones, estas acciones teatrales u oníricas no harán sino reforzar valores tradicionales.

La siguiente transcripción de un sueño ilustrará algunas de estas tensiones en los reemplazos; y, también, las que bullen en ese ámbito espiritual, desdoblado y trastocado respecto al de la vida cotidiana (una *sombra*), con el que se debe sostener, en ocasiones, una interacción especialmente agresiva o combativa.

Se concretarán aquí también algunas generalizaciones, señaladas a lo largo del trabajo, en relación a la comunicación que se establece con distintas entidades, confirmándose, asimismo, una particular interrelación, casi esencial, entre los *difuntos*, los *gwzha'* y unos *viejos-difuntos-gwzha'* (*da' golha gwzha'*), rectores de los destinos comunitarios. Esta relación se ha venido sugiriendo ya en algunos datos aportados, sobre todo para la Sierra (ver Cap. 2).

Al margen de algunas apreciaciones personales por parte del narrador, o de su talante progresista, se podrá vislumbrar también la vinculación simbólica entre unos huehuetes “viejos”, que se mencionan en el sueño, con unos *malviejos*, algunos incluso, quizá, con los *gwzha'*. Estos viejos y los *gwzha'* llegarán a compartir también una similar condición moral a la de los difuntos (casi como de unos “pre-difuntos”) corruptibles, sobornables y volubles.

Este sueño surgió, de hecho, en una conversación sobre los *gwzha'*. Pero fue referido y reiterado, de manera más específica, para ilustrar la iniciación, hace ya años, del narrador, don Pantaleón, un hombre ya maduro, como especialista en protocolo o de *eso que llamamos bguap diox*¹⁹. Es a través de esta clase de ejercicio, en este caso como huehuate,

¹⁹ *Chguap diox* o *tiox ZY*, *hacer saludos*. *Padiux* o *patiox*, posiblemente del español *padre dios* o *para dios*, es un saludo respetuoso extendido en la sierra. En el valle también se usa similarmente *dioxei*, (o *xtiozën*, para dar gracias). Además de ‘*el que hace saludos*’, *discursos* o *recepciones* (*huehuate* en el valle), en la Sierra también se refieren a estos especialistas como *meseros*, por la acción *servir a la mesa* en ceremonias (*chdebo' yellë' guao*, ZY), más precisamente ‘*distribuir los alimentos*’ según estrictos órdenes jerárquicos y de reciprocidad. Este huehuate se inició hace ya varias décadas, aunque se podría considerar de los “nuevos”, no tanto por su edad, sino también por sus conocimientos retóricos y castellano, poco frecuentes en su generación, derivados de una particular curiosidad litúrgica y protocolaria, de diversos ámbitos. Ejerce dentro de unos parámetros sociales y culturales que, si bien no se pueden definir como estrictamente “tradicionales”, también están en contraposición a los de otros aún más jóvenes o nuevos, más formados escolar e institucionalmente o con experiencias de migración. Éstos reivindican su autoridad en función de esas aptitudes académicas; y, sobre todo, para mediar con el exterior, lo que les capacita especialmente como funcionarios civiles mayores.

que llegará a saber sobre esta esfera oculta de la realidad. Como se comprobará, esta iniciación le validará, de hecho, para acometer tareas rituales más arduas y complejas.

Así empezó:

esa cosa que tengo de ir a arreglar asuntos de la autoridad, de la gente, dar discurso, hablar. pero primero empecé para sacar a los viejos, porque los viejos que: hacían eso, mucho, critica:ban, digo, para que estos cabrones viejos están fregando aquí. Porque querían puro~ruego, puro~ruego, si. pobre gente, ya le dieron esto, ya le dieron esto, y las autoridades ha:sta: sema::nas van a su casa, a rogarles para que se estén por parte de ellos, les llevan galo:nes de aguardiente, y es ma:lo eso tambien, (hay que) hacer lo que uno puede, ayudar a unos y a los otros. bueno, empecé eso

(.)

pero los mi:smos cabrones viejos, que: bue:no, se ofendie:ron, pue:s, que ya no los ocupa, sino que ya. entonces uno de ellos mismos me dijeron:

— **qué: pasa, qué: quieres hacer?**, si quieres hacer eso, primero tienes que pasar por una prueba —me dijo—.

— qué prueba —le digo—.

— no, ya te dije.

bueno, yo no le creí. **qué pasó?**. una noche vinieron a llevarme. si, espíritu pues. si, en el sueño estaba yo platicando con ellos. prime:ro me saludaron

— °si, pasen —le digo— siéntense.

— no, si no que venimos a un mandado, queremos que **hoy** mismo vayas, por que te están llamando.

— adónde quieren que yo vaya?

— no sabemos, pero queremos llevarte para que te presentes, donde hay este grupo.

(.)

— **no voy a ir**

— cómo que no vas?, a la fuerza tienes que ir.

— aho:ra mismo queremos presentarte con este grupo.

chi:n, y me fui con ellos, si, en el sueño, pues, me fui con ellos, me llevaron.

cuando llegamos ahí ((*en el centro*)), donde está esa: casa que [...]. allí se hacía asamblea anteriormente. cuando: me presentaron ahí

— **ahí párate** ((*tono imperioso*))—me dijeron.

viendo por aquí, por ahí, se desaparecieron esos malvados que me llevaron. cuando oí, hójole, en esa asamblea digamos, para haber ciudadanos de la gente, del pueblo, unos cuantos nada~más, que son así de cuerpo y alma, °pu:ros animales, ga:to, zopilo:te, marra:no, chi:vos, °variedad de animales, °vi allá.

— **y ora que voy a hacer?** — les dije.

— platica con ellos que están allá, a ver qué pasa.

y ya vienen los marranos, **pero marranos** pues, acercando, acercando y ga:tos, y zopilo:tes. Entonces tuve ánimo decir

— **órale hijos de la chingada** —digo— adónde van, y qué me quieren hacer, eh? yo no te:mo a ustedes, si quieren, orita los mando a la **chingada** —les dije.

°si, cuando oyeron que se volvieron a arrimarse, al arrimarse los cuches, no?, a:h, pero **marra::nos** brutos, pues,

— **OOOK, OOOK** decían ((*imitando el gruñido*))

— ustedes no me pueden hacer nada, y:o: estoy aquí, a ver qué me pueden hacer, si no ahorita, to:dos ustedes los voy a mandar a la chingada —le dije.

estuve un bue:n rato, no? cuando oí, °ya se fueron, se fueron, se fueron, ya nadie, y yo me quedé sólo ahí, si

(.)

Hasta después me encontré es:e ca:bró:n

— ora si, ora si, ya te vimos, no tienes miedo, tú debes, pue:des entrar adonde quieras, aunque andes de noche, como si fuera día, na:die te puede hacer nada— me dijo.

Y concluye:

y así pasa. si, pero yo no le tuve miedo y por fin, yo ando de noche como si fuera de día, y na:die me toca. de veras, he pasado pruebas, y sé que he platicado gentes, que son así, de corazón, no?, si hay malos, pero °nada más, cuando salgo yo, °siempre me persigno, me encomiendo a Dios, y nadie me toca, pues. h:a:y cabro:nes, h:a:y cabro:nes, hah hah hah.

Conversaciones y comentarios subsiguientes respecto a este sueño, que también serán considerados, matizarán algunos de sus aspectos. Aún así, el protagonista no establecerá ulteriores interpretaciones o aclaraciones, que se consideran explícitas en la narración. Entre estos enunciados explícitos destaca el carácter de “prueba”, que le es particular e individualmente asignada al protagonista; ésta corroborará, por un medio “tradicional”, su osadía al comenzar a satisfacer una demanda social. Destaca también el de la propia esencia del sueño, como una dimensión aún más determinante, incluso, que la cotidiana en una construcción de la realidad, con sus propios sucesos y personajes, aún así ineludibles y, a menudo, inversamente asociados a sus reflejos mundanos.

Como otros sueños y encuentros extraordinarios, éste transcurre alrededor de la medianoche y se segmenta, también, en varias secuencias interactivas. Como se especifica en su introducción y en comentarios subsiguientes, uno de los viejos, un *compadre* del protagonista, le había advertido –prácticamente retado- con antelación. Este diálogo puede recordar a las advertencias –en vigilia, aunque a menudo étlicas-, que los propios *gwzha'* llegan a dirigir a algunos vecinos con el fin de prevenir o atenuar, en cierta medida, el efecto de sus siniestras intenciones y cometidos.

Don Pantaleón se explayará en el carácter *un poco envidioso* y abusivo de sus predecesores, a los que pretende desplazar. Estaría desafiando así, al mismo tiempo, una de las más elementales prescripciones sociales, de respeto a los mayores, cuya ruptura derivará en este arriesgado suceso. Si bien no se llega a hacer explícita una condición *gwzha'* de estos viejos, estos sí están connotados o asociados con una formas o ceremoniosidad equívoca y, por tanto, también, con una ambigua moralidad (de *malviejos*). Por otro lado, el propio desarrollo del sueño permitirá enmarcarlo como otro más de los desordenes y “combates” que generan los *gwzha'*, con patrones dramáticos y discursivos recurrentes.

Asimismo, aunque este enfrentamiento es de carácter algo excepcional, ya que parecer responder, no sólo a la particular afrenta del narrador sino a unas aptitudes idiosincrásicas, los medios y los fines seguidos durante el sueño se podrán comparar a los de otros procedimientos rituales. Por ejemplo, aunque de un modo más colectivo, las danzas derivan en un similar fortalecimiento personal y en una garantía de adecuada comunicación o interacción de unos agentes sociales, en ese caso un colectivo, con lo sobrenatural.

En la primera secuencia interactiva del sueño, el protagonista recibe, aparentemente en su casa, a una delegación de estos viejos, quizá incluso unos “enviados” de éstos (de manera similar a cómo los topiles de estos pueblos se encargan de “ir a buscar” o ejecutar órdenes de los principales). Sólo en el ámbito invertido de los sueños podría uno rebelarse a

semejante emplazamiento; tal insumisión en la vida social derivaría, por ejemplo, en una pena de cárcel (comparable, como se ha visto, en muchos sentidos y escenarios, a un estado de enfermedad).

A pesar de esa negativa o rebeldía inicial, posiblemente motivada por el temor (y como un recurso narrativo e irónico que acabará resaltando, por el contrario, su valentía), se va con ellos, le “llevaron”. *En el sueño, no es que así, mi espíritu llevaron*. Es decir, en un estado que no es el de vigilia o de la apariencia corporal; y quizá con la voluntad o la consciencia “alteradas”, pero no por ello anuladas, sino incluso esencializadas en su carácter genuino. Este estado personal “esencial” se opone, pero quizá no es específicamente contrario, al diurno. Aún así, en el caso de ese otro grupo de *ciudadanos* (a los que no identifica particularmente pero vislumbra o reconoce como tales), su presentación, su apariencia, incluso su “corporalidad”, si se vería específicamente “afectada”. O por el contrario, evidenciaría, precisamente sus atributos más intrínsecos o personales, sus condiciones o “naturalezas” también más genuinas o esenciales. La presentación y actuación del protagonista no parece acusar cambios, pero destaca, como se enfatizará, por un extremado aplomo y particular *valor*.

Una vez en el “centro del pueblo”, los *malvados* enviados se desaparecen, dejando al protagonista al frente de este inquietantes grupo o congregación de alterados “ciudadanos”, de “alma” incierta y aún más precaria “corporalidad”, a los que debe confrontar. Como volverá a especificar el narrador, esta congregación o reunión es particularmente similar, incluso equivalente -además de por el emplazamiento - a las comunitarias: *como los ciudadanos, como los del pueblo, ahí se juntaron, así se juntaron como se juntan para la Asamblea*. Incide, de nuevo, en el carácter impositivo de esta interacción, más bien una confrontación, a la que se ve compelido, en un nivel discursivo y dramático, de matriz anímica, pero con indudables implicaciones en lo corporal. O, como detallará en otra ocasión, *ahí vienen los gatos que me quieren topar, ‘chingue su madre ustedes’ les dije*. Y vuelve a evocar la interlocución de la secuencia:

a ver tú, platica con esos que están allá (.) °chi::nga, cuando vi, hójole, por eso les digo YA SÉ (.) cómo es aquí en el pueblo. ahí~hay variedad de animales, °cuando vi, °ahí están tirados (.) marranos, zopilotes, **perr:os, gat:os, hójole** (.) y empecé a platicar con esos desgraciados, digo no?, no sé qué es lo que estaba yo hablando, pero los zopilotes, ahí tienen su pico clavado ha:sta el suelo, eh? los pinches gatos ahí estaban gritando, es que como que:: están respondiendo lo que estaba yo diciendo, perr:os también, marr:anos, **pero marr:a::nos** ((mide gran tamaño con las manos)) **hójole, gr::o:::u: gr::o:::u:** dice el fregado ese, (h)ijol si(h) hih* heh

El estilo discursivo y dramático que se establece durante esta interacción, más bien un contraataque por parte del narrador, es relevante. Don Pantaleón se ve obligado a utilizar un habla ofensiva, hilvanada de insultos y groserías, henchida de un envalentonamiento performativo que hace retroceder y desaparecer a los amenazadores animales. Durante esta secuencia -en la que se apreciarán las similitudes dramáticas con pasajes particularmente belicosos de algunas danzas-, el protagonista se expone de una manera espiritual, pero con indudables implicaciones corporales; de hecho se despierta *con el corazón zumbando*. Pero, sobre todo, es precisamente ese aplomo y arrojo de carácter dramático, aún así

respaldado por un particular *valor*, casi un “don” personal, lo que le permitirá superar o dominar esta situación, incluso otras por venir²⁰. Y llegará a concluir:

nadie de esos cabrones que son animales, no pudieron hacerme nada. si fuera yo tímido, o si me hubiera yo espantado, tal vez me hicieron algo, de seguro de que ((*chasquea los dedos*)), pero no pudieron, no. yo me puse enfrente de ellos, no les tuve miedo. °pero no me pueden hacer nada, °porque también tengo valor.

Incluso, dramatiza nuevamente, esta vez con una risa de carácter también performativo y potenciador:

Ah, pero si hubiera yo asustado: en ese sueño, *claro de que me van a fregar*. No pudieron, por eso me río de ellos, heh heh(h) si he(h) si(h), vayan *al carajo le digo* hah hah hah (h:) [...] °chingue su madre hijos de la chingada le(h)s dijeh heh en el sueño, y no me pudieron hacer nada. pero qué tal si hubiera yo asustado, ú:tale, entonces ya, °si:: ahí me acaban.

Cabe volver a incidir en la especial eficacia de este estilo discursivo y dramático de ofensa o contraataque al que se le concede un poder y cualidades sensibles, más que simbólicas²¹. Se deben remarcar también, las cualidades idiosincrásicas o el carácter “personal” del narrador, prácticamente un “don” individual. A pesar del evidente terror que semejante visión y “encuentro”, en toda su frontalidad e incluso inter-corporalidad, puede llegar a producir, el narrador se arma de ese valor y “se ríe” de sus enemigos, consciente también del impacto dramático o impresión que este tipo de actuación puede causar. Es por estas aptitudes personales, dramáticas y retóricas que don Panta recibirá no sólo la aprobación de sus antecesores para dedicarse a una serie de cometidos sociales y rituales, también políticos, como consejero de las autoridades); sino que también este *valor* llegará a constituir, asimismo, una ulterior garantía personal y una exclusiva autorización sobrenatural, casi una inmunidad, que le permitirá ejercer esas y otras delicadas tareas, rituales o como maestro de ceremonias, minimizando sus peligros.

Uno de estos peligros que estas actividades conllevan es, por ejemplo, la exposición nocturna. La noche, como se vio, está asociada (además de en los sueños) a una irrupción o saturación de entidades sobrenaturales a menudo malignas, entre ellas los *gwzha'*, seres esencialmente nocturnos²². La noche es, por tanto, propicia para este tipo de interacciones oníricas y/o anímicas, pero con claras interferencias, cuando no una penetración en lo corporal o integración entre esencias (*topar*), que pueden conducir a la locura, la enfermedad, incluso a la muerte. La locura derivaría, asimismo, de esa irrupción metonímica, casi un reemplazo de lo “otro en uno”. Esto sería diferente, por otro lado, de la configuración cultural de la persona que se viene proponiendo, como de “uno en otro” o de proyección dramática de una identidad en “otro” o en un “cuerpo”, para un mantenimiento o preservación de la esencia.

²⁰ Conviene recordar, en este contexto, el sentido de *grasy ZY*, como *espíritu* o alma (susceptible de ser *perdida*, agredida, incluso *devorada*); pero también como *gracia* o *aptitud personal*, específicamente traducida también como *don*.

²¹ Muchos términos relacionados con el habla están dotados de materialidad (i.e. los insultos “se arrojan” y “empapan” al que los recibe).

²² Recordar este énfasis en su carácter y actividades nocturnas no sólo en las alusiones y descripciones recogidas actualmente; si no desde el siglo el siglo XVI, por ejemplo en las comentadas definiciones de Córdova ([1578], 1987) (*huechàa*: ‘*trocador, trastocador*’; ‘*alma o cosa que aparece de noche*’; ‘*espíritu de esos que decimos andan de noche*’, etc.).

Estos *espantos* (como a veces son, también, sustantivizados los *gwzha'*) se pueden encontrar en cualquier camino o paraje y los *sustos* más nocivos suelen acontecer en estas horas. Algunos de estos *sustos*, se relacionan con una *pérdida del alma* (*gwnit grasy che ZY*) y se producen por una similar perturbación sensorial (un grito, un movimiento, una caída, una visión) o irrupción de esas entidades “sobrenaturales”, también “naturales”. En algunos casos esa irrupción o saturación, podría considerarse incluso, metonímica, como los *aires* malignos que *penetran*, o la propia *tierra que se levanta y nos puede topar* (también se dice, *chao' ZY, comer*, devorar). Aún así, los protocolos sociales y privados mencionados en el epígrafe anterior, e incluso, la correcta actuación en este tipo de interacciones oníricas (también una meta-interacciones) pueden llegar a proveer de una particular configuración no sólo espiritual, sino específicamente corporal; como la de este especialista llega a afirmar: *ando de noche, como si fuera de día y nada me asusta*.

El intercambio de mensajes y esencias, en claves igualmente agresivas u ofensivas, es uno de los principales riesgos que estos especialistas enfrentan, a veces también de manera cotidiana. Para ellos puede resultar, pues, especialmente necesario afirmar y establecer, de manera aún más continuada, su alineamiento respecto a un cristianismo “fortalecedor”, espiritual y corporalmente.

Estas prevenciones se ejercerían, como se ha comentado de manera cotidiana y continua con el mantenimiento de la compostura apropiada, de las formas sociales u de otros actos meta-interactivos ya comentados. Estas se deberían reforzar, además, de manera colectiva y periódica, a través las danzas; o ante situaciones extremas, como concreta este especialista: *‘nada más que, cuando quiere uno salir a un mandado, cuando ya es tarde, primero hay que encomendar a Dios, eh?, persignarse, si, persignarse, echando la saliva aquí ((señala su frente)), porque nosotros tenemos santos óleos’*. Estas medidas resultarán, por otro lado, imprescindibles si manejan o se disponen de otro tipo de armas, como las derivadas de un particular ‘don’ personal para combatir, también activar, una realidad visible e invisible, en continuo asedio y efervescencia.

Como se ha apuntado también en capítulos anteriores y se vislumbra en la “genuina” asamblea del sueño, *sólo unos cuantos* vecinos, *nada más*, de estas comunidades estarían dotados, pues, de un cuerpo y, quizá, de un espíritu plenamente “cristianos”, compactos, unitarios o poco mudables. Además, como se llega a revelar, muchas gentes -cuando no la mayoría- están denotadas por esta “naturaleza” predeterminada y de rasgos maléficos. *Pobres gentes que se transforman, los vi en el sueño; ahí están parados unos también, pero la mayoría son animales*²³. Aunque algunos llegan a inspirar piedad (como se vio en el caso de las centellas), la mayoría exigirán de un enfático combate, social y ritual.

²³ De esta afirmación se pueden extraer dos aspectos relevantes que se han venido sugiriendo a cerca de los *gwzha'*. Uno confirmaría, a pesar de las negativas, la creencia de que los *gwzha'*, están extendidos a unos segmentos más amplios de la población, casi su totalidad, más allá de aquellos tachados de “brujos”. Y dos, que una diferencia crucial entre los genuinos *cristianos* y los que *son animales* podría establecerse (más que en un bipedismo) en la capacidad para estar erguido o *parado*. En esta distinción entre una parte superior e inferior del cuerpo en relación a su contacto con la tierra, se aproximaría a las de otros grupos mesoamericanos (Galinier, 1998). Estos *cristianos* se diferenciarían así de los animales (con parte delantera y trasera, o que aparecen *tirados* como en el sueño) y de otros seres voladores (otro rasgo característico de los brujos). Se diferenciarían, así también, no sólo de esos *gwzha'*, sino de los *difuntos*, entidades esencialmente terrestres y yacientes.

Se debe recordar, aún así, que algunos de estos “dones” o cualidades espirituales pueden llegar a considerarse, asimismo, como benéficos, según se presentó en el Cap. 2 (o como se podría igualmente inferir del “valor” personal de este narrador). Aunque no se llegará a especificar su “índole” y a pesar de su discurso, particularmente “alterado”, se podría suponer, “a imagen o semejanza” de su presentación cotidiana. Aún así, y como se ha venido comentando para otros ámbitos ontológicos zapotecos, particularmente secretos y disimulados, también en este caso resultaría difícil discernir cual sería la esencia más auténtica o genuina y cuál su reflejo o confección.

Como se ha apreciado a lo largo del trabajo, estos zapotecos, tanto de la Sierra como del Valle, afirman y expresan, de manera continua y generalizada su alineamiento a un “bando” de verdaderos o incuestionables *cristianos*; esta configuración requerirá de una oposición, igualmente contundente, y a menudo dramatizada, a sus adversarios. La propia participación en las danzas, como ofrendas al santo, es también un modo de explicitar ese combate a un “otro” simbólico, pero más específicamente a una desintegración personal y también colectiva o social. Esta disgregación no será, sin embargo, sólo “demoníaca”, sino inherente a otras esencias naturales o sobrenaturales, corruptoras pero indispensables, e incluso constitutivas de la persona y de una organización del mundo.

Ciertos especialistas pueden protagonizar o sobrellevar, además, unas ofensivas más concretas, como se ha podido apreciar en este sueño. Estos combates tendrían una estructura similar a la de las danzas y otros procedimientos o interacciones rituales, de valor más preservativo, e igualmente constitutivo, del mundo presente; es decir, para fomentar una integración o interconexión entre ámbitos contrapuestos y, a su vez, recíprocos de una manera que, aún a veces basados en un desequilibrio (como a menudo se representa, numéricamente, entre los bandos de las danzas), resulten en una reordenación lo más armónica posible de la realidad.

Además de este sueño o “prueba” más específica, cabe mencionar, por último, algunos otros ejemplos ilustrativos, por las similitudes en sus patrones dramáticos y formales, y por la recurrente relación, incluso de solapamiento, entre los *difuntos* y los *gwzha*’.

Así, por ejemplo, una vez se realiza una ofrenda retóricas y en especie a la tierra, antes de una celebración y, sobre todo, cuando ésta se formalizada de manera óptima en el panteón, los difuntos se suelen expresar por distintos medios y mensajes para agradecer y corroborar la pertinencia de la ofrenda. Pueden, también, augurar buenos presagios, que se consumarán, por ejemplo, durante un desarrollo sin incidentes del evento. Pueden utilizar, asimismo, estos medios para augurar o comunicar otros mensajes, como la designación de un cargo ritual o cívico, o de otro cometido ceremonial, etc. Del mismo modo, el sueño anterior era una prueba o proceso de superación, pero también derivó en una verificación o garantía para subsiguientes tareas y cometidos. Así ocurre, igualmente, en este caso:

en la madrugada cuando soñé, que allí pasando del templo más allá donde está un taller (...), *venía yo, en el sueño pues*, cuando vi, como de aquí donde aquella casa ((diez metros)) *°hay un montón, en el camino, de gente pues, oí que dijeron*
—*°ahí ya viene* (.) ((voz grave))

°qué cabrón qué cabrón quien ca-, quiénes son los que están allí? °bueno me vine me vine (.) como de aquí donde está la puerta ((*dos metros*)) para llegar donde hay un grupo de gente (.) me habló uno
 —**QUÉ YA VIENES—me dijo,**
 —°*si ya:* ((*voz sumisa*)) °bueno
 y me acerqué más me acerqué más donde estaban no? y me dijeron, **QUÉ TRAES AHÍ** (.) que traje::? (.) ni me daba yo cuenta que tenía yo una cosa aquí no? ((*señala debajo de su brazo*)) bueno que así ((*mete la mano debajo del brazo*)), así me venía yo en el camino, °y~me~dijo
 —**QUÉ traes allá** ((*voz inquisitiva*))
 —**no~traje~nada** ((*voz interrogativa*))
 —**y ese que traes allí** ((*voz inquisitiva*)) (.)
 °hasta en ese momento me di cuenta que traje algo aquí no? y saqué, la cosa, es una tela, pero es una bandera, con su asta (.), hih::jole (.), y me dijeron **entonces~HABLARON~TODOS**
 — ora si **cabrón**, ora si que hiciste **A TODO DAR**—, me dijeron en el sueño, ora si que le hi- hiciste a todo dar ((*golpea la mesa con el dedo*))
 —**y ésta? adonde la vas a llevar?** ((*voz inquisitiva*))
 —**a mi casa**, si ((*voz firme*))
 — **cómo? lo vas a llevar en tu casa?** (.) **lo vas entregar al municipio me dijeron** ((*remarca en la mesa*)) (.)
 — **pero si no traje para el municipio, este es mío,**
 — no pero al municipio lo vas entregar eh? ((*remarca en la mesa*))
 (.)
 °cuando amanecí al siguiente día dije Dios mío qué cosa, °qué cosa se refiere, esto, **de tres colores**, si, con su asta (.) °híjole, entonces le tuve que::, descifrar la cosa (.) que desde allí ya mencionan que voy a estar con la autoridad, de llevar la bandera al municipio °no, y por eso digo, °no:: híjole, como, supieron que fui, arreglar eso lo que tenía yo que hacer, para la siguiente semana.
 — ahora si **cabrón** me dijeron esta no- en esta noche ((*golpea con el dedo en la mesa*)), hiciste a todo dar me dijeron

En este sueño destaca, como en el anterior, una similar secuenciación de episodios, que siempre incluye uno de recepción o saludo. Asimismo la desubicación temporal (no tanto espacial) en la que tienen lugar o se presagian los sucesos —aunque siempre en reciprocidad y correspondencia con los de la vida real, por ejemplo, respecto a las ofrendas-, es característica de estos sueños y propia de la omnisciencia que caracteriza a estas entidades informadas y rectoras, como los difuntos²⁴.

Pero por lo mismo, y siguiendo esta misma estructura onírica (y narrativa), los *gwzha'* pueden establecer una similar interacción con estos especialistas; aunque en estos casos y como se ha visto arriba, en maneras más reprobatorias, incluso amenazantes o peligrosas, sobre todo si no se disponen los recursos y medidas adecuadas. De hecho, estas

²⁴ Esta cualidad omnisciente y atemporal es enfatizada, en una verificación tanto de la ofrenda en previsión del evento a celebrar, como del subsiguiente cometido a culminar con la autoridad, que están además, mutuamente interrelacionados:

Si, por eso, como quien dice, las paredes tienen oídos. A veces uno, por ejemplo, estamos platicando ahorita, no pensamos que si mañana ya está virguleando eso, eh; las paredes tienen oídos. Y la madre tierra también. Nosotros decimos que nadie oyó, nadie supo lo que dijimos, y al siguiente día ya, sabe la gente (risas). Cómo desde esa noche se dieron cuenta lo que tenía yo que hacer para la siguiente semana, y ya lo sabían

interacciones pueden constituir una respuesta a lo que los *gwzha'* consideran un obstáculo o agresión previa a sus tareas e intenciones. Por ejemplo, este sueño se repetiría, tras una ofrenda similar, y en una ubicación y con patrones oníricos similares; pero, esta vez, con un estilo e interlocutores algo diferentes, claramente más agresivos e impositivos que esta vez interpelan al especialista (con voz grave) : *‘pues a ti, te estamos esperando, ora si que en esta noche nos fregaste, dijeron’*.

El sueño se repite en sus primeras secuencias de manera casi equivalente; aunque esta vez, el grupo anónimo reprueba, en vez de felicitar, al protagonista. Este aclara el motivo: *es que como no tuvieron, derecho; no (se) les dio la facultad para que hagan una cosa, malvada*.

Y especifica el medio y el fin concreto de la ofrenda:

por eso, con lo que estuvimos platicando, para atarcarlos. Si, por eso me dijeron así, pues, ‘nos fregastes cabrón’, porque tal vez ya tenían pensado de que han de hacer algo en esa fiesta.

Finalmente se debe mencionar cómo otros sueños, incluso menos explícitos o interactivos, pueden influir en la voluntad o ímpetu de algunos funcionarios y resultar, por tanto, trascendentes en decisiones de la comunidad. La prolongada controversia comunitaria sobre la aceptación de una escuela, ya secundaria en esta región de la Sierra, alcanzó su punto álgido a mediados de los años ochenta. En esa década, varios funcionarios que, precisamente, habían padecido experiencias traumáticas de migración por su desconocimiento del castellano, se impusieron en las asambleas. Este ímpetu derivaba, además de por la convicción personal de algunos de ello, por su refrendo onírico y profético, según relata uno de ellos:

V. A. se llama, estaba de presidente cuando estaba yo de regidor, entonces cuando acordamos como íbamos a hacer, porque el pueblo ya no quiere que sus hijos vayan a la escuela, ‘ahora **como** vamos hacer’, entonces yo le dije a este al señor ‘mira, cálmate, vamos a ir ahora por medio del **espiritual**, **si sueñas, si sueñas**, entonces si vamos a luchar’, le digo, ‘si no sueñas nada, le digo, para que nos vamos a calentar la cabeza nosotros y para **que** vamos a encabronar los del pueblo, sino que no es que vamos, a ir sobre **eso** (.)

— no —dice— es que a mí no me viene el sueño —dice—

— **como no?** —le digo— tu eres el presidente municipal, *tiene* que caerte algo si va a ser para el beneficio de nuestros hijos —le digo— **tiene** que caer.

y así, cada noche que salíamos del municipio, le decía yo ‘no hay nada? no hay nada?’

— no —dice. Hasta que, al **tercer** noche o cuarta noche cuando me dijo,

— ya **soñé** —dice

— que soñaste —le dije—

fíjate que es en el monumento de la bandera.

— estaba al lado de acá arriba —dice—

pero **ahí** donde soñó, pues, no había **nada**, ahí **está** el monumento ((*ahora*))

—estaba yo subiendo la bandera y bajando la bandera así ((*gesto de izar y bajar*)), bandera tricolor, y le digo —pues **eso** es, ahora si vamos a ganar —le digo— tu te pones **duro**, platica con el pueblo, yo te voy a apoyar que si vamos a mandar a nuestros hijos a la escuela, yo te apoyo, no te voy a dejar —le digo— hay que lucharlo, ese es, vas a ver. y así hicimos.

Los objetos blancos o las banderas, ahora también la bandera mexicana, se consideran signos de triunfo o afirmación. Como se puede apreciar, un proceso de cambio, como el de una escolarización generalizada se impulsó por un mecanismo relativamente tradicional de aceptación o verificación. El sueño no sólo ilumina al presidente en una decisión concreta, sino que augura la posición en la que, eventualmente se construirá el monumento a la

bandera; y, también, una adscripción –formal, pero cada vez más intensa- a una identidad nacional, potenciada por la migración nacional, e incluso por la transnacional.

3. Consideraciones finales sobre las danzas, la identidad personal y social.

A lo largo de este trabajo se ha presentado un amplio repertorio teatral y dramático de estas dos comunidades zapotecas, insertados en sus correspondientes contextos etnográficos y regionales. Estos repertorios constituyen una muestra de la importante tradición de danzas dramatizadas de mesoamérica. Pero, sobre todo, éstos se han presentado en sus implicaciones sociales y rituales, que pueden resultar ilustrativas de su carácter performativo y constitutivo de una identidad personal y étnica, también para otros contextos indígenas.

Este repertorio teatral ha sido, además, ampliado y comparado con otras dramatizaciones, incluso puestas en escena, de la vida social y ritual de estas comunidades. Asimismo se ha indagado en algunas nociones locales de la “persona” y su representación o relación con “personajes” de las danzas. Se han establecido también conexiones con otras figuras y roles sociales, como las de los patrocinadores, funcionarios y especialistas ceremoniales.

La puesta en escena de las danzas se ha comparado con las de unas pautas sociales particularmente dramatizadas, algunas ceremoniales (como las propias del ciclo vital o anual), pero otras, también, estrictamente privadas y cotidianas. Esta comparación abre nuevas perspectivas para un análisis de la presentación social y ritual de la persona como emblema étnico; pero también como un recurso cultural interno, para la indagación de la identidad individual y social en este contexto zapoteco.

Las danzas han sido relacionadas, a su vez, con otras expresiones locales, como la narrativa, en su dramatización oral y en distintos géneros. Algunas danzas y personajes se han podido vincular, de manera explícita, con mitos o relatos tradicionales, a veces formalizados, como las versiones indígenas de la vida de Cristo. En otros casos las relaciones se establecen con personajes de una narrativa aparentemente más informal, de sucedidos “recientes”, sueños o chismes.

En todas estas narrativas aparecen unos patrones formales y simbólicos constantes, esencialmente de “reversión” o de “combate”. Estos dos patrones se identifican igualmente en los repertorios de danza y se podrán considerar, a su vez, metáforas recurrentes en procesos postcoloniales de construcción de una identidad, no sólo étnica, por ejemplo frente a procesos globales, sino social y personal, en relación a un contexto comunitario.

La clasificación del repertorio tradicional de danzas en “bélicas” y “carnavalescas”, ha permitido constatar algunos patrones antagónicos o duales; pero, sobre todo, unos de “infiltración” o ambigüedad, además de reversión o inversión. Éstos se aprecian no sólo en o entre las danzas, sino también en otras concepciones del mundo, en otros escenarios, como uno onírico y anímico; y entre distintas facetas y categorías de la persona, fundamentales en los imaginarios y concepciones que organizan la vida en estas sociedades.

Esta clasificación descubre, asimismo, una nueva perspectiva de análisis para éstas u otras expresiones dramáticas indígenas. Desafía la separación convencional entre

representaciones de “origen” hispano o “evangelizador” frente a otras de carácter más “indígena”, de temas seculares o gusto local. Se reivindica el carácter no sólo zapoteco sino específicamente ritual de ambos prototipos, incluso de sus versiones más chuscas, críticas en un sentido social, pero igualmente trascendentes, incluso reverentes, en un sentido ritual.

Los solapamientos e “infiltraciones” entre prototipos son más que muestras de un mestizaje o sincretismo cultural; revelan un paradigma o sistema de pensamiento y representación del mundo propios, no estrictamente dual o “dicotómico” sino en base a infiltraciones y relaciones, a veces de inversión o reversión, pero siempre entre múltiples partes o fragmentos “mutuamente constituyentes”. Estos serían, como se ha comentado, procedimientos y metáforas igualmente adecuadas para describir procesos locales –aunque siempre en relación a un exterior comunitario- de construcción de la identidad y de la persona.

Así, la reproducción de bandos “dentro” o “en” otros bandos de una misma danza, pero también dentro de unos repertorios dramáticos expandidos (incluso entre regiones, ver la influencia de la Pluma), que incluyen las danzas pero también otros rituales (cotidianos, de ciclo de vida y anual), tendrá una correspondencia en ámbitos culturales paralelos, esencialmente en esa representación y constitución del sujeto y de la realidad. Como se ha comentado, la pluralidad de los personajes de estas danzas, así como de las adscripciones que inspiran, se corresponderían con la diversidad y mutabilidad de la persona desde una concepción tradicional, en su des-integración en entidades y realidades diversas.

Esto permite, asimismo, afirmar la necesidad de estudiar las danzas indígenas en relación a unos repertorios locales de temas y personajes, también regionales, entre los que se establecen influencias mutuas; así como con otras puestas en escena y roles sociales, dramatizaciones cotidianas o ceremoniales; incluso una derivada de la expresión oral de la narrativa.

Por otro lado, las danzas constituyen un campo privilegiado para comparar algunos de estos procesos culturales constitutivos de la identidad. Danzas como la Pluma o los Malinches, por ejemplo, particularmente volcadas a ofrecer una imagen “étnica” en un exterior cada vez más expandido, recrean, paradójicamente, bien a un “indígena prehispánico” y nacionalista en el Valle, bien a soldados y damas acatrinadas en el caso de la Sierra, modelos aparentemente muy diferentes a los que construyen una identidad local, personal y social, aunque con puntos, aparentemente en común, a un “cristianismo”. A pesar de esas paradojas, sobre todo en los emblemas y disfraces o la composición de los bandos, la armonía del baile evocará, precisamente, un orden moral y social -aún intervenido por la “otredad”- al que se aspira.

Asimismo, danzas más íntimas, por ejemplo las de Viejos o la Pastorela, a pesar de representar a unos ancestros en el primer caso, o a unos pastores, discípulos y adoradores de Cristo en el segundo, tampoco pueden ser considerados de una manera lineal en relación a los “zapotecos”, ni siquiera como unos “cristianos” que pudieran corresponderse con las convenciones de una identidad actual o idealizada. Estos estarían, como los anteriores personajes bélicos, constantemente interferidos por esa otredad, que se podrá considerar, pues, como uno de los elementos constitutivos de esta particular identidad o, más bien, “alteridentidad” (Gutiérrez Estévez, 2000).

La representación de otros personajes “modernos”, y aún así alienados, cada vez más frecuentes en las danzas carnavalescas de estas regiones, serían otro modo de proyectar esa “identidad propia en la otredad”, de la que serían un caso paradigmático de la vida social, los emigrantes, en número creciente y, a menudo, patrocinadores directos o indirectos de estas danzas. Este sería otro ejemplo, esta vez proyectado hacia el futuro, de un “exilio”, ya comentado, de la identidad o de esa “identidad distanciada”, un paradigma cultural que se ha podido observar en la evolución y derivación de las danzas. Además de las sanciones o críticas sociales que estas danzas carnavalescas puedan escenificar, son también un modo de conciliar esa extranjería, a veces íntima o interior, en el orden social local (quizá también en el translocal).

De hecho, el desorden que puede acarrear esa “otredad”, interna o externa, trata de ser anulado a través de los mismos mecanismos culturales; no tanto mediante un flagrante combate social, ni siquiera con la ridiculización chusca de algunas escenificaciones, sino mediante procedimientos de integración o asimilación de ese desorden, que se considerará parte constitutiva e ineludible de esta particular identidad local.

No sólo la transgresión e inversión de las danzas carnavalescas comentadas, sino también las bélicas (Moros, Santiagos, etc.) contribuyen en este cuestionamiento de una identidad lineal y su representación. Ni siquiera los enfrentamientos dicotómicos en bandos podrían asimilarse a los que se organizan y representan en una teatralidad más occidental o no-indígena, como son las variantes más mestizas o urbanas de las danzas, o las hispánicas, basadas en una división estricta y en la adscripción emocional a un bando vencedor o moralmente superior. Estas representaciones zapotecas estarían, por el contrario, representando las múltiples facetas y reversiones de la persona -según las concepciones zapotecas- que estarían además en conflicto, pero uno esencialmente interno y social, incluso ontológico, más que étnico.

Al margen de su crítica social, las danzas carnavalescas -también las bélicas, en sus infiltraciones- presentan, activan, incluso pueden tributar, a unos personajes y personificaciones presentes en la vida cotidiana, pero denostados, incluso velados, en otras expresiones públicas o políticas, dictadas por una cultura nacional o católica más ortodoxa. Los disfraces y los argumentos reproductivos y auto-referenciados de las danzas permiten la expresión, también la indagación, en esos personajes y en unos ámbitos culturales menos explícitos o reconocidos en ese nivel público.

Las danzas pueden llegar a configurar, de hecho, una representación relativamente sistematizada no sólo de identidades locales o comarcales, sino también más expandidas, como la de estas dos regiones “zapotecas”, Sierra y Valle, cada vez más interrelacionadas entre sí y con otra experiencia común, la de migración; y también la de su constitución institucional como “indígenas”, que compartirían igualmente con otros grupos. Las numerosas danzas representadas en pueblos zapotecos pueden constituir, asimismo, una herramienta etnográfica especialmente adecuada para un análisis de la evolución cultural, social o política de estas comunidades dentro de un contexto regional y nacional.

Se han llegado a establecer numerosas conexiones entre distintos “personajes” de las danzas y unas nociones y categorías locales sobre la “persona” (i.e. cristianos, incluso

españoles o soldados, como zapotecos; moros y diablos como ancestros; aztecas como nuevos indígenas; indios como salvajes; viejos como huehuetes, etc.). Pero, sobre todo, se ha articulado la tensión y reversión que hay en esas relaciones o identificaciones: lo que en cada uno hay de *cristiano*, pero también de maligno, de ancestral o incluso de unos fuereños o *catrines*, reavivados hoy por esa figura del emigrante, a veces retornado. Y, en otro modo, inverso, de cómo lo local se proyecta en “otro”, quizá para sobrevivir en situaciones de extremada presión desde (y hacia) el exterior de las comunidades.

El análisis detallado de las danzas y sus personajes ha revelado su conexión con otros conceptos locales sobre la organización del mundo, en una dimensión social y otra espiritual o sobrenatural. Asimismo, los apuntes presentados sobre la configuración de la “persona” y sus ámbitos de acción, permiten interpretar las danzas –y, similarmente, otras acciones sociales y rituales- bajo una nueva perspectiva, no sólo como representaciones sino, específicamente, como activaciones, actualizaciones o reajustes de la realidad.

Tanto las danzas bélicas como las carnalescas son representaciones del mundo y de sus distintos ámbitos o esos niveles, sociales y espirituales, que son, a su vez, reflejos mutuos, a veces invertidos, y siempre en tensión o conflicto interno o entre niveles.

Estos ámbitos o “escenarios” son también, como se ha sugerido, los de acción e interacción de la “persona” en sus distintas facetas, sociales y anímicas. Las categorías culturales de la “persona” no la configuran exclusivamente como “humana”, si no que, a diferencia de una noción moral y corporal más acotada de *cristianismo*, ésta estaría intervenida por lo natural, lo sobrenatural e incluso por la “otredad”. Así, incluso un sujeto definido e idealizado como *cristiano*, estaría intervenido por esa “otredad” en su sentido “anti-cultural”, más que estrictamente a-cultural: aquello que está fuera de las normas locales y contemporáneas; es decir, por la acción de agentes del pasado (los ancestros), proyectados en un futuro alienado (los emigrados), ajenos en el tiempo y el espacio (los fuereños) o fuera del tiempo y el espacio (los sobrenaturales). Sería en estos personajes y entidades en las que unos nuevos “zapotecos” (como otros “indígenas”) se estarían proyectando, o revirtiendo, no solo para expresar sino para preservar una esencia de su identidad, quizá amenazada, pero enquistada en un “otro” para su supervivencia.

La propia y moderna definición de lo “zapoteco”, por contraposición a una identidad tradicional más estrictamente comunitaria o local, sería, asimismo, una proyección de futuro en una “nueva indianidad”. Ésta incluiría o asimilaría facetas como las arriba mencionadas, algunas explícitamente sacralizadas; otras están, como lo fue en su momento la identidad “cristiana”, igualmente inspirada en un “exterior”, que si bien no se puede combatir o frenar, sí se puede “simular” y hasta cierto punto “interiorizar”. Esto dejaría, - o permitirá gestionar-, otro espacio, siquiera personal o íntimo, si no de libertad, al menos de autonomía.

Esta tensión entre el exterior y lo propio, lo público y lo privado se podría apreciar igualmente en las danzas. Las bélicas, como se ha visto, más que de conflicto serían de reequilibrio, que se alcanza no tanto por la eliminación sino por la asimilación o incorporación del otro bando o fuente de desorden. O, también, por una proyección del desorden interno, a veces incluso íntimo, hacia el exterior; otro modo de reversión.

Las danzas carnavalescas interiorizarían, también, el desorden externo en un intento de reversión o de su anulación, como se ha apreciado, por ejemplo, en el baile de los funcionarios con sofisticados monstruos y mujeres acatrinadas. Estas acciones y personajes no se contraponen explícitamente a un orden formal (que aspira a ser también de contenido), ni a las relaciones sociales y políticas locales, extremadamente ritualizadas, pero que requerirían, igualmente, de un componente disruptor o extrañado para su activación o ecuación.

Por otro lado, ese ritual exteriorizaría, asimismo, o proyectaría hacia el exterior, o hacia esos personajes extrañados, un desorden interior: el de las transgresiones de los funcionarios o de otros actores y participantes. El carnaval se configuraría, así, no sólo como una representación invertida de la realidad (o mundo al revés), sino como un proceso de sacralización de unas realidades sociales transgredidas, para su conversión en un orden potencial.

Asimismo, las bélicas, aunque quizá de manera menos obvia, también contendrían este conflicto generador, al enfrentar y, sobre todo, al dar lugar a unos nuevos “bandos”, con parámetros de alienación siempre relativos.

La identidad de estos zapotecos se construyen, como otras identidades comunitarias, en base a una tensión entre el dentro y el afuera. En este caso, sin embargo, la relación sería más de una alterna y continúa “reversión” que de estricta oposición; y, sobre todo, entre esos niveles anímicos y ontológicos de la realidad. Las danzas serían, de hecho, ese reflejo revertido y velado de la realidad, de su *sombra*, de ubicación imprecisa, pero vinculada a esencias anímicas y ancestrales y, sin embargo, a su vez, en una continúa interconexión con la vida cotidiana. Las danzas son siempre representaciones de otras puesta en escena y acción, reflejos de reflejos generadores, parodias de parodias.

La ausencia significativa de un teatro “realista” zapoteco evidencia no sólo un proceso de “identificación emocional” con los personajes (o mimesis) muy diferente al del teatro occidental sino, también, un proceso muy diverso de construcción de una “identidad” personal o social. Este proceso de “identificación” sería, o trata de ser, como en el caso de su teatro, uno eminentemente “distanciado” respecto a esos personajes siempre extrañados.

Asimismo, los procesos históricos y evangelizadores de desposesión y proscripción de contenidos de una cultura local, sobre todo en su expresión pública, habrían derivado, por un lado, en una formalización de patrones dramáticos extrañados, que acabarían por interiorizarse, pero siempre como extraños. La cultura y una identidad local habrían acabado por supeditarse, en una gran parte, a esa residencia exiliada, “en un otro”, en otras formas y rituales, para subsistir, aunque quedando, a su vez, igualmente modificados.

Las ceremonias de cargos o los rituales de vida han adoptado, por ejemplo, muchas formas, pero no todos los contenidos del catolicismo. Por el contrario, sólo algunos procedimientos privados e íntimos (los cultos gentiles, los rituales terapéuticos o la narrativa) mantienen una esencia local, incluso tradicional; sin embargo, junto con un proceso de desaparición del uso del zapoteco como lengua, éstos están pasando, también, a considerarse no sólo del pasado, sino “extraños” y, aún a pesar del indudable parentesco, “de otras gentes” pero que, en distintos modos, están “en mí”.

Del mismo modo, el cuerpo zapoteco, la compostura y su acción ritual se ha “cristianizado”, sobre todo en sus aspectos más formales. En cambio, otras facetas más anímicas o inaprensibles de la persona preservan unos contenidos no sólo tradicionales, sino específicamente ancestrales; precisamente porque son, de hecho, menos controlables.

El “alma cristiana”, aunque etérea, suele mantener, por ejemplo en el catolicismo mediterráneo, una relativa correspondencia -incluso semejanza-, emocional o anímica con la presentación y actuación cotidiana del sujeto. Como se ha comentado, los zapotecos, en cambio, proyectan su “cristianismo” o una moralidad sobre el cuerpo, su apariencia y actividad cotidiana, mientras que su “alma”, parece contener, además de algunos rasgos cristianos, esas esencias extrañadas -también ancestrales e igualmente alienadas-, que se representan en las danzas. Algunas de ellas serían incluso, y en un cierto modo, “diabólicas” aunque no sólo en un sentido inmoral, sino productivo, regenerador, también de anclaje o lealtad con la tradición.

Ese “cuerpo cristiano” podría contener o frenar el desorden, mientras que un “alma” más “zapoteca” (que incluye, por supuesto, distintas formas de lo cristiano) lo fomentaría, aunque en ese sentido productivo o generador. Así, por ejemplo, el quehacer danzado sublimado de los Moros o de los Aztecas, se contrapone a su belicosidad y, sobre todo, a su paganismo, que quedaría anulado, cuando no redimido por esa acción ritual o ejecución danzada, y con el sacrificio de sus héroes, Desiderio o Moctezuma. Por otro lado, el conflicto entre Santiago y el Rey Judío, enmarcado no sólo en el ciclo de la vida de Cristo, sino en una tradición local y regional de diablos y malviejos, no redime exactamente a los Judíos, ni los relega a su pre-humanidad, sino que los integra y hace partícipes de esa regeneración de Cristo, de la continua evolución y re-construcción del mundo, sus bandos y humanidades.

Asimismo, el uso del zapoteco tanto por Malviejos y Gules (en contraposición al mutismo de los Enmascarados, con quienes también, por otro lado, “bailan” las Autoridades), así como por parte de los Diablos, en contraposición al castellano de los Pastores, no reivindica tanto esta lengua como ancestral (estatus, como se ha visto, igualmente compartido por el castellano y como lenguaje de los santos y otros seres sobrenaturales o sagrados), sino como imprescindible para la regeneración del mundo y de la sociedad en su estado actual. El zapoteco chusco y trasgresor de estos personajes sería particularmente activador y fecundante, no sólo en la perpetuación de la promesa social y ritual, casi sacrificial, del Centurión, sino de su propia vitalidad “carnal”, al igual que en el caso del Nene. Este habla -en su contraposición al castellano- está incluso simbólica y explícitamente asociada al nacimiento y regeneración anual del Niño Dios (o su alter ego, el Ángel) en la Pastorela, de quienes se ha visto, igualmente correspondencias no sólo simbólicas o en el ritual de ciclo vital, sino también en la vida social (los *yi' bdao*).

Estos, entre otros, serían algunos de los conflictos y disyuntivas planteadas en las danzas, puestas en escena y acción de una realidad anímica y mitológica. Estas dramatizaciones permitirán indagar, ulteriormente y desde una nueva perspectiva teórica y cultural, en otras realidades y representaciones no sólo teatrales, sino más mundanas o sociales de estas comunidades y regiones zapotecas.



BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, R.
1975 *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. Cuaderno 12- Centro de Estudios Mayas. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- 1979 *El teatro popular en Hispanoamérica. Una bibliografía anotada*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Alcina Franch, J.
1993 *Calendario y religión entre los zapotecos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Anguiano, M. y G. Munch
1978 La Danza de Malinche. *México Indígena* 15(2):1-8.
- Aquino Centeno, S.
2009 *Contesting Social Memories and Identities in the Zapotec Sierra of Oaxaca, Mexico.*, University of Arizona. Tucson
- Aracil Varón, B. y A. Ortiz
2004 *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ariza Acevedo, M.
1989 *Siete piezas de teatro de evangelización en Chilapa, Guerrero (origen y subsistencia)*, UNAM. México, D.F.
- Arróniz, O.
1994 *Teatro de evangelización en Nueva España*. Universidad Veracruzana, Veracruz.
- Arroyo, E. y J. Martínez Vigil
1970 *El Códice Gracida Dominicano sobre la Danza de Ya Ha Zucu hoy Cuilapan (la Danza de la pluma)*. Impresora Mayven, Oaxaca, México.
- Augsburger, D.
2003 Traduciendo a la brujería. Brujos, Hechiceros y Hechicería. En *Escritura zapoteca : 2,500 años de historia*, ed. M. Romero Frizzi, pp. 241-263. CIESAS-Porrúa- CONACULTA, INAH, México D.F.
- Avelino Becerra, H.
2004 *Topics in Yalálag Zapotec, with particular reference to its phonetic structures*, UCLA. Los Angeles
- Barabas, A., M. A. Bartolomé y B. Maldonado Alvarado
2003 *Los pueblos indígenas de Oaxaca: atlas etnográfico*. INAH-Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno de Oaxaca-FCE, México, D.F.
- 2006 *Dones, dueños y santos: ensayo sobre religiones en Oaxaca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
- Bartra, R.

- 1992 *El salvaje en el espejo*. Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Basso, K. H.
1979 *Portraits of "The Whiteman" : linguistic play and cultural symbols among the western Apache*. Cambridge University Press, Cambridge [Eng.]; New York.
- Bauman, R.
1975 Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77(2):290-311.
- Bautista Cruz, M.
2009. *Memoria Historica de Tapa-Baa: La deefensa de la tierra, los espacios sagrados y los principios de la vida comunal en San Juan Tabaa*. DGCP-CONACULTA-Fundacion Harp A.C., Oaxaca.
- Beals, R. L.
1935 Two Mountain Zapotec Tales from Oaxaca, Mexico. *The Journal of American Folklore* 48(188):189-190.
- 1975 *The peasant marketing system of Oaxaca, Mexico*. University of California Press, Berkeley.
- Beltran Morales, F.
1982 *Medicina tradicional en la comunidad zapoteca de Zoogocho, Oaxaca* Sep-INI, Mexico, D.F. .
- Berg, R. L.
1968 *The impact of modern economy on the traditional economy in Zoogocho, Oaxaca, Mexico, and its surrounding area*. University of California.
- Beutler, G.
1984 *La historia de Fernando y Alamar: contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla, México*. F. Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart.
- Blunno, M. y L. M. Morayta Mendoza
1994 *Los Doce Pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*. Gobierno del Estado de Morelos-Porrúa-COLMEX.
- Bode, B.
1961 *The dance of the conquest of Guatemala*. Middle American Research Institute, New Orleans.
- Bonfiglioli, C.
1995 *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista*. Instituto Nacional Indigenista, México, D.F.
- Bonfiglioli, C. y J. Jáuregui (eds.)
1996 *Las danzas de conquista*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Brandes, S.
1979 Dance as Metaphore: A case from Tzintzuntzan, Mexico. *Journal of Latin American Lore* 5(1):25-43.
- Brisset Martín, D.
1988 *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Universidad Complutense de Madrid.

- 1991 Una familia mexicana de danzas de la conquista. *Gazeta de Antropología* 8(3). *Asociación Granadina de Antropología*, 8.

- Butler H , I. M.
 1997 *Diccionario Zapoteco de Yatzachi el bajo y Yatzachi el alto, Oaxaca*. Serie de vocabularios y diccionarios indígenas "Mariano Silva y Aceves". Instituto Lingüístico de Verano, Tucson, AZ.

- Casa, F. P., L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (eds.)
 2002 *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Castalia, Madrid.

- Castellanos Martínez, J.
 2003 *Diccionario zapoteco-español, español-zapoteco: variante xhon*. Gobierno del Estado de Oaxaca/Secretaría de Asuntos Indígenas, DGCP-Oaxaca, Oaxaca.

- Chance, J. K.
 1998 *La conquista de la Sierra. Españoles e indígenas de Oaxaca en la Época de la Colonia*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca.

- Chance, J. K. y W. B. Taylor
 1985 Cofradías and cargos: an historical perspective on the Mesoamerican civil-religious hierarchy. *American Ethnologist* 12(1):1-26.

- Chibnik, M.
 2003 *Crafting tradition: the making and marketing of Oaxacan wood carvings*. University of Texas Press. Austin.

- Cohen, J. H.
 1993 Danza de La Pluma. Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta. *Anthropological Quarterly* 66(3):149.

- 1999 *Cooperation and community: economy and society in Oaxaca*. University of Texas Press, Austin.

- Cook, S.
 1982 *Zapotec stoneworkers: the dynamics of rural simple commodity production in modern Mexican capitalism*. University Press of America, Washington DC.

- Cook, S. y M. Diskin
 1976 *Markets in Oaxaca*. University of Texas Press, Austin.

- Córdoba, J. d.
 1987 [1578] *Vocabulario en lengua zapoteca*. Ediciones Toledo, Mexico.

- Cordry, D. B.
 1980 *Mexican masks*. University of Texas Press, Austin.

- Cruz Manjarrez, A.
 2007 Migración, Cultura e Identidad Zapoteca. En *Antropología de las fronteras. Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. M. Olmos Aguilera, ed. Colegio de la Frontera Norte. Porrúa, Mexico.

- 2008 Danzas Chuscas. Performing Migration in a Zapotec Community. *Dance Research Journal* 40(2):3.

- Díaz del Castillo, B.
1968 *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Espasa-Calpe, Madrid.
- Díaz G. Viana, L.
2009 *Juego de espejos entre identidades: las representaciones rituales de asunto carolingio en España y América*. En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. J. Álvarez Barrientos, Coord. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Earl, R.
1981 *Gramática zapoteca de San Juan Tabaa*. ms.
- El Guindi, F.
1986 *The myth of ritual. A native's ethnography of Zapotec life-crisis rituals*. University of Arizona Press, Tucson.
- Fuente, J. de la
1949 *Yalálag, una villa zapoteca serrana*. Serie científica. Museo Nacional de Antropología, México.
- Fuente, J. de la y G. Aguirre de Beltrán
1989 *Relaciones interétnicas*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Galinier, J.
1990 *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomies*. UNAM. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, INI, México.
- Galinier, J. y A. Molinié
2006 *Les nèò-Indiens: une religion du IIIe millènaire*. Odile Jacob, Paris.
- García Jiménez, S. y J. de Quiroga Faxardo
2006 *Juan de Quiroga Faxardo: un autor desconocido del Siglo de Oro*. Reichenberger, Kassel.
- García Lorenzo, L.
2005 *La construcción de un personaje: el gracioso*. Editorial Fundamentos, Madrid.
- Gillmor, F.
1943 *The dance dramas of Mexican villages*. Humanitics bulletin no. 5; Vol. xiv, no. 2. University of Arizona, Tucson, Ariz.
- Ginzburg, C.
2000 *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Ediciones Península, Barcelona.
- Goffman, E.
1971 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.
- 2006 *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- González, R. J.
2001 *Zapotec science. Farming and food in the Northern Sierra of Oaxaca*. University of Texas Press, Austin.
- Gonzalez Torres, Y.

- 2005 *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. Plaza y Valdés, México.
- Goodwin, C. y A. Duranti
1992 Rethinking Context: An Introduction. En *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, C. Goodwin y A. Duranti, eds. pp. 1-42. Cambridge University Press, Cambridge [England]; New York.
- Gossen, G. H.
1989 *Los chamulas en el mundo del sol: tiempo y espacio en una tradición oral Maya*. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes: INI, México.
- 1992 Las variaciones del mal en una fiesta tzotzil. En *De palabra y obra en el nuevo mundo Vol. 2: Interpretaciones contemporáneas. Encuentros interétnicos.*, M. Gutiérrez Estévez, G. H. Gossen, M. León-Portilla y J. Klor de Alba, eds. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.
- Gutiérrez Estévez, M.
1992 Mayas, españoles, moros y judíos en baile de máscaras. Morfología y retórica de la alteridad. En *De palabra y obra en el nuevo mundo Vol. 2: Interpretaciones contemporáneas. Encuentros interétnicos*, vol. 2. M. Gutiérrez Estévez, G. H. Gossen, M. León-Portilla y J. Klor de Alba, eds. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.
- 2000 La colonización del cuerpo. El otro en las aflicciones maya-yucatecas. En *Sustentos, aflicciones y postrimerías de los indios de América*. M. Gutiérrez Estévez, ed. Casa de América, Madrid.
- 2006 Diferencias en la violencia. Contiendas en algunos mitos y rituales amerindios. En *Lugares indígenas de la violencia en Iberoamérica*, J. López García y P. Pitarch Ramón, eds. Agencia Española de Cooperación Internacional, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid.
- Gutiérrez Estévez, M. y P. Pitarch Ramón (eds.)
2009 *Retóricas del cuerpo amerindio*. Iberoamericana; Vervuert, Madrid; Frankfurt am Main.
- Harris, M.
1996 Moctezuma's Daughter: The Role of La Malinche in Mesoamerican Dance. *The Journal of American Folklore* 109(432):149-177.
- 2000 *Aztecs, Moors, and Christians: festivals of reconquest in Mexico and Spain*. University of Texas Press, Austin.
- Hirabayashi, L. R.
1993 *Cultural capital: mountain Zapotec migrant associations in Mexico City*. University of Arizona Press, Tucson.
- Horcasitas, F.
1974 *El teatro nahuatl. Épocas novohispana y moderna*. UNAM, México.
- Hymes, D. H.
1964 General Introduction. En *Language in culture and society; a reader in linguistics and anthropology*, edited by D. H. Hymes. Harper & Row, New York.
- 1972 Model of the Interaction of Language and Social Life. En *Directions in sociolinguistics : the ethnography of communication*. Edición de D. H. Hymes y J. J. Gumperz. Holt, Rinehart and Winston, New York.

- Ichon, A.
1973 *La religión de los totonacas de la sierra*. Instituto Nacional Indigenista, México.
- Jiménez Naranjo, Y.
2005 *El proceso cultural en educación escolarizada. Educación bilingüe intercultural en los zapotecos de Oaxaca*. Universidad de Granada.
- Kearney, M.
1971 *Los vientos de Istepeji. Concepción del mundo y estructura social de un pueblo zapoteco*. ed. Instituto Indigenista Interamericano, México.
- Klaver, J.
1997 *From the land of the sun to the city of angels: the migration process of Zapotec Indians from Oaxaca, Mexico to Los Angeles, California*. Dutch Geographical Society. University of Amsterdam.
- Kurath, G. P.
1949 Mexican Moriscos. A Problem in Dance Acculturation. *The Journal of American Folklore* 62(244):87-106.
- León, I. de
1988 *Calendario de fiestas populares*. Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Culturas Populares, México, D.F.
- Léon-Portilla, M.
1959 Teatro náhuatl prehispánico: aquello que encontraron los franciscanos. *La palabra y el hombre* 9(13-36).

2004 "Significados del corazón en el México prehispánico". *Archivos de Cardiología de México* 74(2).
- Lewis, M. P., ed.,
2009 *Ethnologue: Languages of the World, Sixteenth edition*. SIL, Internacional, Dallas, Tex.
- Lizama Quijano, J.
2006 *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. CIESAS, Mexico, D.F.
- Long C, R.
1999 *Diccionario zapoteco de San Bartolomé zoogocho Oaxaca*. Serie de vocabularios y diccionarios indígenas "Mariano Silva y Aceves. Instituto Lingüístico de Verano, México, D.F.
- Loubat, J.
1968 Letra de la danza de la pluma. En *XII Congreso Internacional de Americanistas, París, 1900*. Paris, 1,1902: 221-261
- Lozano, T. y R. Montoya
2007 *Cantemos al alba: origins of songs, sounds, and liturgical drama of Hispanic New Mexico*. University of New Mexico Press.
- Maldonado, R. B.
1986 *Calendario de fiestas tradicionales en la Sierra Juárez de Oaxaca*. 1a ed. ed. Dirección General de Culturas Populares, Oaxaca.
- Malinowski, B., J. de la Fuente y S. Drucker-Brown (eds.)

- 1982 *The Economics of a Mexican market system*. Routledge & Kegan Paul, London; Boston; Melbourne.
- Márquez, L.
1993 La evolución cuantitativa de la población novohispana: siglos XVI, XVII, XVIII. En *El poblamiento de México. Una visión histórico-demográfica. El mundo colonial*. vol. 2. Secretaría de Gobernación/Consejo Nacional de Población, México D.F. Secretaría de Gobernación/Consejo Nacional de Población 1993.
- Méndez Aquino, A.
1997 El teatro del siglo XVI a la mitad del XX. En *Historia del arte de Oaxaca III. Arte Contemporáneo*, pp. 347-352. vol. III. Gobierno del Estado de Oaxaca; IOC, Oaxaca, México.
- Mendoza Cruz, L. (editor)
1995 *Danzas y bailes de la costa oaxaqueña. 2º Festival costeño de la danza*. IOC; CONACULTA; DGCP, Oaxaca.
- Molina Cruz, M.
2003 *Primeras interpretaciones de simbolismos zapotecos de la Sierra Juárez de Oaxaca*. Instituto Oaxaqueño de la Culturas, Oaxaca.
- Munro, P.
1999 *Di'csyonaary x:tè'n dìi'zh sah Sann Lu'uc = San Lucas Quiavini Zapotec dictionary*. UCLA Chicano Studies Research Center Publications, Los Angeles.
- Nader, L.
1964 *Talea and Juquila; a comparison of Zapotec social organization*. University of California publications in American archaeology and ethnology, v. 48, no. 3. University of California Press, Berkeley.
- 1998 *Ideología armónica: justicia y control en un pueblo de la montaña zapoteca*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca.
- Nahmad, S.
2003 *Fronteras Étnicas: análisis y diagnóstico de dos sistemas de desarrollo. El caso de los Ayuuk de Oaxaca*. CIESAS, México, D.F.
- Nutini, H. G. y B. Bell
1989 *Parentesco Ritual. Estructura y evolución histórica del sistema de compadrazgo en la Tlaxcala rural*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Olivier, G.
1999 *Huehucóyotl 'Coyote Viejo', el músico transgresor. ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca? Estudios de Cultura Náhuatl*. 30(397):113-132.
- Orobitg Canal, G.
2001 Repensar las nociones de cuerpo y de persona. ¿Porqué para los indígenas pumá para vivir se debe morir un rato? *Etnográfica* 2:219-240.
- 2004 Los sueños como fuentes para el estudio antropológico. Actes del I Congrès Catalunya-Amèrica. Fonts i documents de Recerca.
- Oudijk, M. R.
2000 *Historiography of the Bènzàa: the postclassic and early colonial periods (1000-1600 A.D.)*. Research School of Asian, African and Amerindian Studies, Universiteit Leiden, Leiden.

- 2003 Espacio y escritura. El Lienzo de Tabaá I. En: *Escritura Zapoteca: 2,500 años de historia*. Editora: María de los Angeles Romero Frizzi, Conaculta/INAH, México, pp. 341-392.

- Parsons, E. W. C.
 1936 *Mitla, town of the souls, and other Zapoteco-speaking pueblos of Oaxaca, Mexico*. The University of Chicago publications in anthropology. Ethnological series. The University of Chicago press, Chicago, Ill.

- Pérez García, R.
 1997 *La Sierra Juárez 1 y 2*. Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Oaxaca.

- Pitarch Ramón, P.
 1996 *Ch'ulel. Una etnografía de las almas tzeltales*. Fondo de Cultura Económica, México.

- 2000 El cuerpo y el gesto: notas sobre el 'arte' tzeltal. *Société suisse des Américanistes* 64-65:143-146.

- Ramírez, M.
 2003 *Estudio etnocoreográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

- Reifler Bricker, V.
 1986 *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. Fondo de Cultura Económica, Mexico.

 1989 *El Cristo indígena, el rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. Fondo de Cultura Económica, México.

- Reynolds, J. F.
 2007 La socialización del lenguaje entre grupos de pares: La elicitación de contribuciones en el juego de 'el Rey Moro'. En *Lenguajes y culturas infantiles: Estudios transculturales sobre socialización y aprendizaje*, Lourdes de León, ed.. CIESAS, México.

- Ricard, R.
 1932 Contribution a le étude de la fête de moros y cristianos. *Journal de la Société des Américanistes* xxix.

 - 1937 Encore les fetes de Moros y Cristianos. *Journal de la Société des Américanistes* XXIV.

 - 1986 *La conquista espiritual de México*. FCE, México.

- Ríos Morales, M.
 1992 Zapotec Dances and Music from the northern Sierra of Oaxaca. En *Native American dance. Ceremonies and social traditions*, edited by C. Heth. National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

 - 1994 *Los zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca: antología etnográfica*. CIESAS-Oaxaca, Oaxaca.

- Ríos Morales, M., T. Pardo, et ali. (eds.)
 1995 *Region Valles Centrales y Norte de Oaxaca: mazatecos, chinantecos y zapotecos de la sierra norte*. INI; SEDESOL, 1995.

- Romero Frizzi, M. d. I. A.
 2003 *Escritura zapoteca : 2,500 años de historia*. CIESAS-Porrúa-CONACULTA, Instituto

Nacional de Antropología e Historia, México.

Romero, J.

1984 *La pastorela mexicana, origen y evolución*. UNAM, México.

Royce, A. P.

1977 *The anthropology of dance*. Indiana University Press, Bloomington.

Royce, A. P. y R. Royce

1968 An Acculturational study of some dances of Oaxaca. En *Researchers in Latin American society*, ed. A. Peterson y R. Royce, pp. 37-79. Institute for the Study of Contemporary Cultures, Stanford, Calif.

Sacks, H., E. Schegloff y G. Jeffersson

1974 A simplest systematics for the organization of turn taking for conversation. *Language* 50(4):696-735.

Sault, N. L.

1985 *Zapotec godmothers : the centrality of women for compadrazgo groups in a village of Oaxaca, Mexico*. UCLA, Los Ángeles.

Segura, J.

1982 El sistema de Cargos de Teotitlán. En *Sociedad y Política*, ed. J. Benítez. UABJO, Oaxaca.

Serrano Carreto, E., ed.

2002 *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México*. INI, México.

2009 *Regiones Indígenas de México*. CDI-PNUD, México.

Sousa, L. M.

2001 *Women in native societies and cultures of Colonial Mexico*, University of California, UCLA. Los Ángeles

Stephen, L.

1998 *Mujeres zapotecas*. Instituto Oaxaqueño de las de Culturas Oaxaca.

Taussig, M. T.

1993 *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Editorial Nueva Imagen, México D.F.

Távarez, D.

2000 *Invisible wars. Idolatry extirpation projects and native responses in Nahua and Zapotec communities, 1536-1728*, Univerisity of Chicago.

- 2006 The Passion According to the Wooden Drum: The Christian Appropriation of a Zapotec Ritual Genre in New Spain. *The Americas* 62(3):413 - 444.

- 2009 Los cantos zapotecos de Villa Alta: Dos géneros rituales indígenas y sus correspondencias con los Cantares Mexicanos. *Estudios de Cultura Náhuatl*. 39:87-126.

Taylor, R. B.

1960 *Teotitlan del Valle: A Typical Mesoamerican Community*, University of Oregon.

Taylor, W. B.

1972 *Landlord and peasant in colonial Oaxaca*. Stanford University Press, Stanford, Calif.

- Terraciano, K. y L. Sousa
2003 The "Original Conquest" of Oaxaca: Nahuatl and Mixtec Accounts of the Spanish Conquest. *Ethnohistory* 50(2):349-400.
- V.V.A.A.
2009 *Índice de Reemplazo Etnolingüístico 2000-2005*. CDI.
- Vogt, E. Z.
1979 *Ofrendas para los dioses: análisis simbólico de rituales zinacantecos*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Warman, A.
1985 *La danza de moros y cristianos*. INAH-SEP, México.
- Wood, W. W.
1991 *The Problem of "Context" in a Socio-cultural Approach to Mind: The Role of Tourism in Handcraft Production among Zapotec Indians in Teotitlán del Valle*. University of Indiana.

2008 *Made in Mexico: Zapotec weavers and the global ethnic art market*. Indiana University Press.
- Wright-Rios, E.
2004 *Piety and progress: vision, shrine, and society in Oaxaca, 1887-1934*, University of California, San Diego,.
- Zapata Tarres, C.
2004 *¿La gente de la palabra? Identidad, tierra, escritura y costumbre en la Sierra Juárez de Oaxaca*, CIESAS-México.
- Ziomek, H., A. N. Hughes y L. V. Vélez de Guevara
1992 *El cerco de Roma por el rey Desiderio. A critical edition*. Reichenberger, Stuttgart.